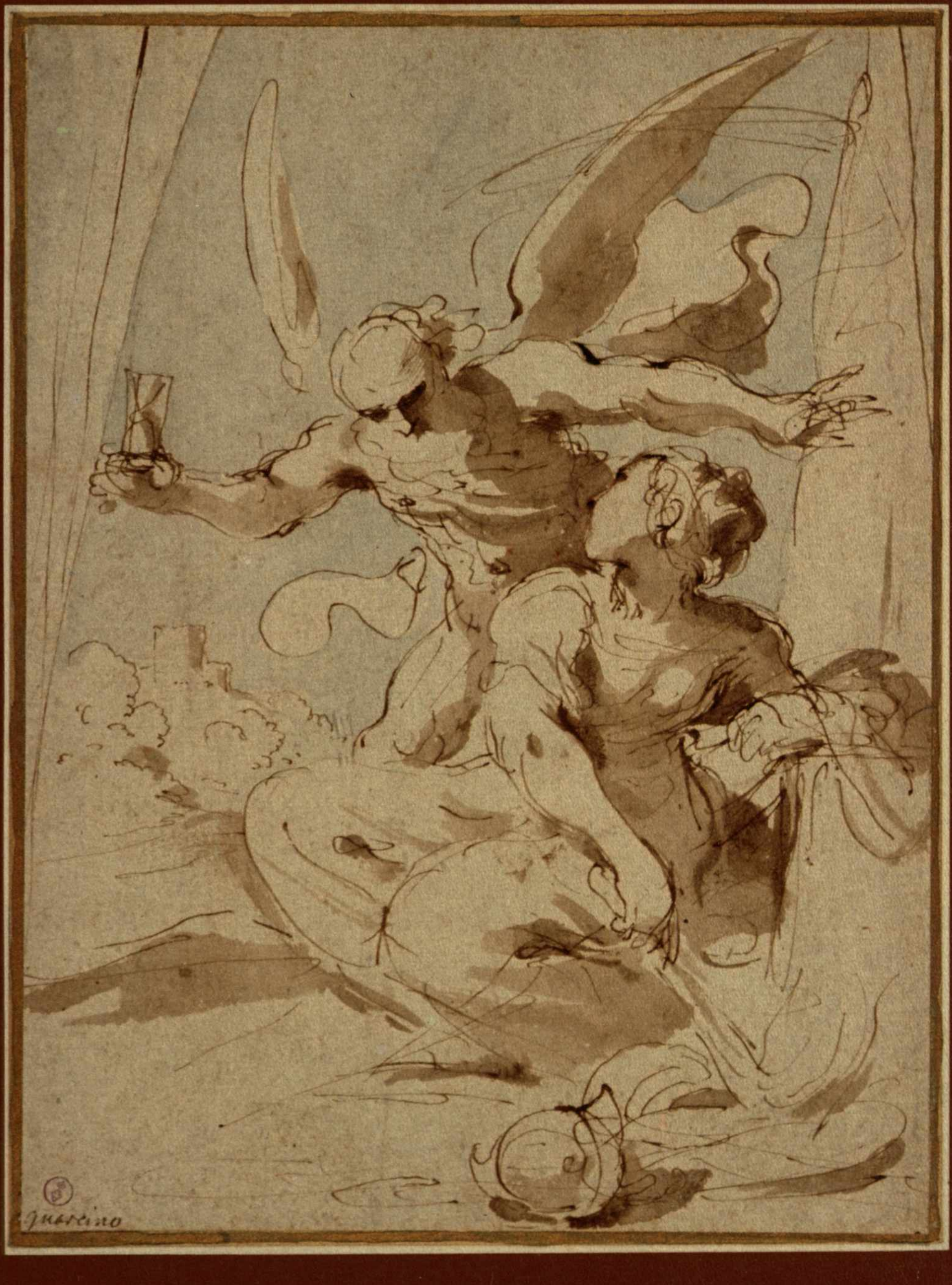
LE COLLEZIONI D'ARTE DELLA
BIBLIOTECA REALE
DI TORINO



ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP_Biblioteca - aa 35

Le collezioni d'arte
della Biblioteca Reale
di Torino

In copertina
Recto: *Guercino,* La Pace e il Tempo, *disegno a penna e acquerello,* mm. 180x240.
Verso: *Legatura in marocchino rosso con fregi in oro del sec. XVIII, del volume: Dell'eccellenza di S. Pietro Principe degli Apostoli Vicario Universale di Gesù Cristo, opera del ven. S. di Dio Monsignor D. Giovanni di Palafox e Mendoza,* Roma 1788.

L'Istituto Bancario San Paolo di Torino proseguendo nel tradizionale intento di contribuire alla valorizzazione del patrimonio artistico nazionale, a soddisfacimento di una precisa esigenza culturale, presenta quest'anno, nell'ambito della propria collana monografica, il volume "La Biblioteca Reale di Torino".

L'accurata scelta della documentazione, l'ampiezza delle ricerche e la scoperta di reperti d'archivio, effettuata sotto l'autorevole guida del Prof. Gianni Carlo Sciolla, consentono di presentare un'opera di raro rigore scientifico attraverso una nitida immagine di eventi storico-culturali di indubbio interesse conoscitivo.

Il volume che evidenzia una pagina del Piemonte, ma anche storia dell'Italia, intende con un armonioso susseguirsi di illustrazioni e fotografie, presentare criticamente le raccolte della Biblioteca Reale di Torino che per la ricchezza delle sue collezioni di oggetti viene a costituire un singolare "museo".

I numerosi ed inestimabili documenti custoditi, quale patrimonio artistico di altissimo rilievo nazionale ed europeo accumulato in secoli di continuità dinastica, danno testimonianza della storia politica, economica, religiosa e di cultura del Piemonte e di Torino, in particolare, nei momenti positivi come in quelli oscuri.

La Biblioteca, riaffiorata alle luci di una giusta valorizzazione sotto l'egida di Carlo Alberto nel 1831, manifesta l'espressione dell'intensa pianificazione di iniziative culturali intraprese dal sovrano motivate dalla personale passione di bibliofilo.

Nella prestigiosa cornice artistica di questa "culla del sapere" si avvicendano i nuclei più significativi delle collezioni di disegni italiani, olandesi, fiamminghi, francesi e tedeschi, con fogli dal '400 all' '800, in una armonia di collezioni di incisioni, fotografie e carte geografiche: preziosa teoria a cui si aggiungono i fogli manoscritti con la raccolta dei codici miniati dei secoli XV e XVI.

Il vivo apprezzamento espresso al Prof. Sciolla, va completato dal riconoscente ringraziamento alla Professoressa Andreina Griseri, ai dottori Leonardo Selvaggi, Luciano Tamburini e Franca Varallo; e a tutti coloro che hanno contribuito, con grande disponibilità, alla realizzazione dello studio e del volume.

GIANNI ZANDANO
Presidente
Istituto Bancario San Paolo di Torino

© 1985 Istituto San Paolo di Torino - Edizione fuori commercio
La presente pubblicazione, riservata alla clientela dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, non potrà essere oggetto di commercio.

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

LE COLLEZIONI D'ARTE DELLA BIBLIOTECA REALE DI TORINO

Disegni, incisioni, manoscritti figurati

a cura di
Gianni Carlo Sciolla

scritti di:
Andreina Griseri, Gianni Carlo Sciolla, Leonardo Selvaggi,
Luciano Tamburini e Franca Varallo

Fotografie di Mario Serra

Torino 1985

Gli autori desiderano esprimere la più viva gratitudine alla Direttrice dottoressa Giovanna Bernard, ai funzionari e al personale della Biblioteca Reale di Torino per l'aiuto fornito in occasione della preparazione di questo volume.

NOTA

Le misure delle opere date di volta in volta, sono indicate in millimetri.

Una biblioteca fra storia e segno immaginario

Andreina Griseri

Al pari della Cittadella, metafora della Sapienza Militare, la Biblioteca era fin dagli inizi l'altra pietra miliare prevista a Torino nel disegno che fissava i domini e poi la Capitale degli Stati dei Duchi di Savoia. Metafora della Memoria, aveva creato il luogo d'intreccio per molte fila di cultura scelte dal passato per sostenere un presente faticoso, al limite tra difficoltà e problemi di sopravvivenza e di crescita, e avrebbe garantito un confronto sul punto di essere esibito come prezioso strumento per le ambizioni del Potere.

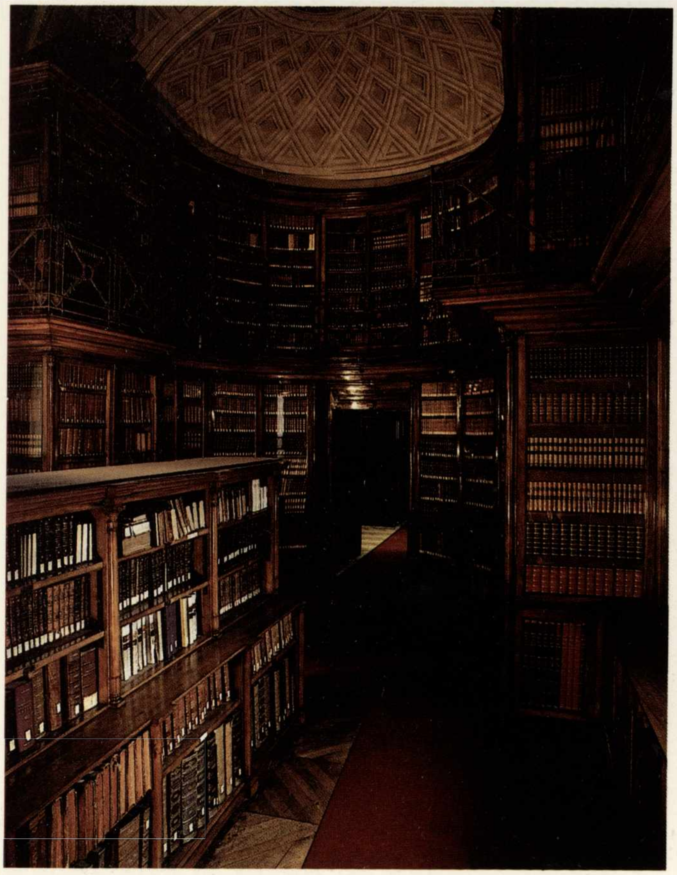
In quel microcosmo direttamente inserito nel Palazzo, le raccolte dei libri miniati, i manoscritti, le incisioni, i volumi a stampa, rivestivano altro significato rispetto a quello di una raccolta bibliografica. E con questi segni la Biblioteca è giunta fino a noi. Non è difficile individuarvi un oggetto vivo, una «camera delle meraviglie», «galleria di curiosità» lavorata con calcolo intelligente e con altrettanto entusiasmo, una passione che era riuscita a competere con i duchi di Borgogna e i Visconti, con Filippo di Spagna e i Luigi di Francia, trovando la linea della discrezione tenace, dell'autentico inventato al di qua dei monti, con lo sguardo puntato sulle corti d'Europa.

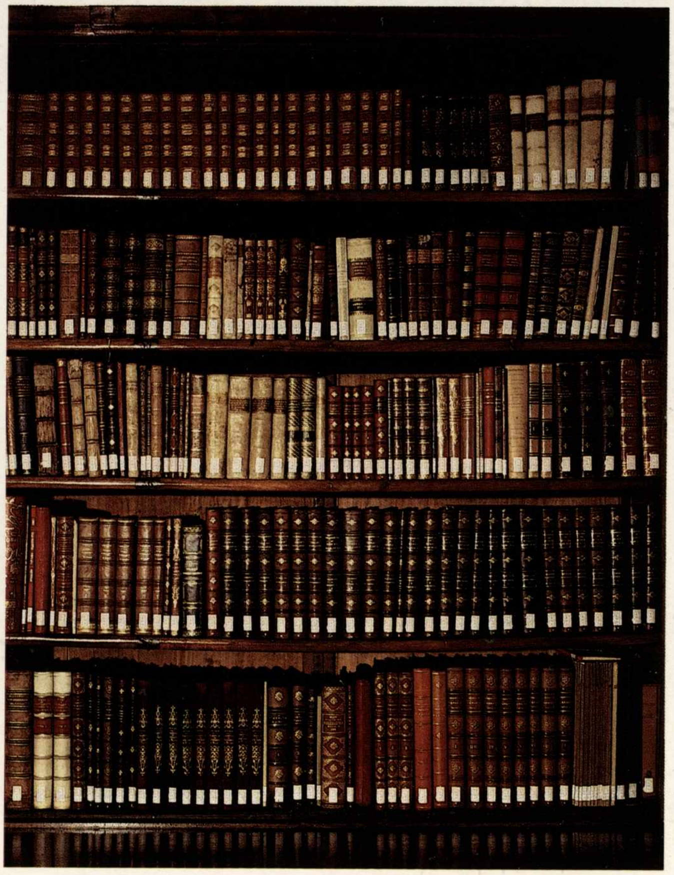
Le basi di questo Tempio della Memoria erano state gettate per tempo, in particolare da Amedeo VIII, che era per parte sua in aperto scambio con le Biblioteche viscontee e con quelle borgognone: quel nucleo d'eccezione — che si ricostruisce attraverso gli Inventari dove si registrano Spese per la Biblioteca fin dal 1389 al 1439, studiati dagli eruditi del secolo scorso e in anni recenti (da Sheila Edmunds) — lo rivela in viaggio a Parigi, giovanissimo, alla ricerca di miniature, e poi quale committente colto e raffinato al centro di un vero e proprio «scriptorium», dove maestri savoiardi attendevano a manoscritti di gran pregio piegando la cultura del gotico europeo per far emergere i motivi centrali più robusti, all'interno di iconografie drammatiche volute dal Duca non solo come variante dei Libri d'Ore, ma come manifesto della sua personale Biblioteca, piedistallo del ruolo politico; è il caso del codice miniato da Jean Bapteur, per cui si pagavano dal 1428 al '32 le candele «pro pictando de nocte in appocalicia domini»: si trattava dell'*Apocalisse,* il manoscritto passato poi all'Escorial e commissionato da Amedeo VIII in anni decisivi, prima del suo ritiro escatologico a Ripaille nelle Sette Chiese appositamente costruite, una strada che lo porterà alla scelta del trono pontificio in qualità di Antipapa, con il nome di Felice V.

Libri d'Ore e romanzi cortesi, Storie delle Guerre di Francia, Vite di Santi, Storie degli antichi romani, Statuti di Lombardia e Imprese dinastiche; era una campionatura, uno scaffale di base per l'arte del Buon Governo. Quel primo regno di libri messo insieme con l'esperienza che derivava a Amedeo VIII dalla madre Bona, figlia del Duca di Berry, con l'attenzione direttamente puntata sui centri della Borgogna, da Digione ad Arras e da Parigi alla Savoia e alla Svizzera, era il cuore della prima Biblioteca. Anche se disperso — tra Bruxelles, Parigi, Madrid, Chantilly, Stoccarda — aiuta a capire un clima che continuerà a distanza di anni, in un secondo tempo decisivo per quella raccolta, con un altro grande duca, altrettanto ambizioso, pensoso e introverso, Carlo Emanuele I, intento nel 1606 a costruire la sua Galleria con il corredo magnifico di libri e manoscritti, un insieme dove gli affreschi genealogici e le statue antiche erano stati studiati in un programma di mano e di mente del Duca, accanto a un pittore teorico d'eccezione, Federico Zuccaro. Sono i capisaldi ancora oggi riconoscibili, e culmineranno con il terzo momento, quello della fondazione pubblica dell'attuale Biblioteca (1831) ad opera di Carlo Alberto — ancora un re pensoso e introverso che trovava nutrimento tra i libri, i manoscritti, i diari, ma anche i disegni di grandi maestri, da Leonardo a Rembrandt, che sarebbero entrati come exempla —. Il filo delle scienze umane offerte al pubblico godimento, in un'apertura di illuminismo perdurante, continuerà ad essere il piedistallo per il nuovo regno, tenendo insieme un materiale complesso e sfaccettato, sorprendente nella sua ricchezza e varietà, ma soprattutto nella qualità delle scelte.

Qui, tra queste stratificazioni, si è svolta la presente ricerca coordinata con mano ferma e intelligente da Gianni Carlo Sciolla, che ha rispettato la sistemazione della materia secondo l'articolazione delle antiche sezioni, giustamente valutate e presentate all'interno di un preciso disegno non meramente erudito.

Risaltano la bellezza e la varietà — due fattori distintivi, singolari e concreti — per libri e legature, incisioni, manoscritti miniati, disegni di antichi maestri, carte geografiche, trattati militari; l'idea della «Wunderkammer», «gabinetto delle meraviglie», preziose per captare un vasto simbolo cosmico, si era innestata a quella della «Kunstkammer», con opere d'arte che alleggerivano il senso drammatico della storia e allargavano l'orizzonte delle memorie patrie: il primo esempio si era radicato con varianti rare, ed emerge dai grandi albums in folio degli anni di Carlo Emanuele I: avrebbero dovuto divulgare, appunto con il libro — come avverrà alla fine del secolo con i volumi e le incisioni per la Venaria e per il *Theatrum Sabaudiae* voluti da Carlo Emanuele II — un concetto di scienza, e di filosofia della scienza,





Pagine precedenti:

1. *Veduta del salone centrale della Biblioteca Reale.*
2. *Particolare del salone centrale della Biblioteca Reale.*
3. *Particolare di una vetrina della Biblioteca Reale.*
4. *Veduta del salone centrale della Biblioteca Reale.*

che il primo Duca aveva messo a punto sulla traccia del Lomazzo e dello Zuccaro: e che a lui fossero dedicati due trattati così importanti per il pensiero del Manierismo, aiuta a individuare i cardini della sua stessa Biblioteca e quelli su cui era fondata la Capitale: come uno dei polmoni indispensabili al vivere civile, era direttamente connessa, come simbolo, con l'idea del Giardino; non a caso ancora oggi il disegno del parco, affidato a Le Nôtre, resta un affaccio inscindibile, ben fissato nel progetto dell'età di Carlo Alberto per la definitiva sistemazione. Fin dagli inizi del secolo XVII la lunga gestazione aveva immaginato ogni particolare ma soprattutto aveva progettato l'insieme: lo stesso cavalier Marino, maestro di coordinate preziose che avrebbero stupito ognuno per risonanze e sfumature, aveva inserito nella sua *Galeria* (1619) memorie classiche e altre moderne, in tante sezioni dove l'eloquenza della fitta classificazione includeva l'amore per l'oggetto — osservato o sognato — enumerato per ricostruire un possibile «luogo enciclopedico», paragonando il frammento naturale a quello fabbricato dalla mano dell'uomo, con il piacere della conoscenza e della percezione di cose viste e altre intraviste, appunto nelle immagini scritte e in quelle figurate, tra soluzioni possibili e altre sfiorate con il gusto alchemico di una cultura intesa come filtro sottile, per la parte ducale. In un clima che continuava quello delle corti degli Asburgo a Praga o dei Gonzaga a Mantova, il Marino aveva pensato per le pitture della sua raccolta a Favole; Historie; Ritratti; Sculture: Statue, Ritratti, Rilievi, Modelli e Medaglie; e ancora Capricci per il finale. È la campionatura che si ritroverà nelle sezioni della Biblioteca, alternando incisioni, grafica, letteratura e storia antica e moderna. «Capriccio ma non troppo»: così uno studioso moderno, Marzio Pieri, nel suo commento alla *Galeria* del Marino per l'edizione padovana del 1979, ha illuminato quel programma, e non si ha alcuna difficoltà, egli ci ha avvertito, «a prendere per buona l'ipotesi di un museo immaginario». Tutto esatto; in più, va detto, quel pensiero veniva ad essere adeguatamente trasferito in un insieme che in mano al Duca gettava le basi della Nuova Biblioteca. Aquilino Coppino in visita a Torino nel 1613 ricordava: «Hodie me in speculam et bibliothecam ducis esse ingressum; quem locum, Deus immortalis, quam magnificum, quam regium? quanta librorum copia locupletatum? In iis codices cum manuscripti, tum impressi...». Molte parti erano rimaste alle linee di un progetto, un disegno che si ritrova negli autografi copiosissimi, ora tra le carte della Reale. Lo si ricompone passando dai manoscritti di Carlo Emanuele I, studiati in anni recenti da Maria Luisa Doglio, ai Trattati a lui dedicati, o rivedendo i grandi volumi in folio, segnalati dal Manno, per i Fiori, gli Animali acquatici, gli Uccelli che figuravano nella Grande Galleria e su cui si è soffermato Giovanni Romano discutendo le *Origini dell'Armeria Sabauda e la grande Galleria di Carlo Emanuele I* (1982). È la sezione presentata, con precisa aderenza a quegli intenti, da Franca Varallo in questa occasione, sottolineando il senso di quelle iconografie in rapporto ai Gonzaga, in un nodo presente anche per le feste di corte, altrettanto ben delineate. Ogni cosa si staccava dal reale e abbandonava le aree esatte che saranno degli scienziati seicenteschi, di Aldrovandi o del Redi, per assumere i colori cari al Lomazzo, vale a dire sulla linea di un pensiero lucidamente indagato dalla Barelli Spina, da Robert Klein, da Ciardi e da Carlo Ossola nel suo *Autunno del Rinascimento* (1967); all'interno la Galleria e la Biblioteca assumevano la loro fisionomia aperta verso la Capitale e verso gli Stati: il simbolismo cosmico offriva lievito alla Potenza ducale e il libro sarebbe diventato la nuova Bibbia, avrebbe scelto altre dimensioni rispetto al Libro d'Ore, lo «scriptorium» dei miniatori avrebbe lasciato spazio alle botteghe degli incisori addetti a una più vasta divulgazione. Il Museo della Meraviglia avrebbe ammesso un più vasto giro; si apriva una lunga durata che approderà alla vera costituzione della Biblioteca Reale, con Carlo Alberto, nel 1831. In questo assetto troveranno posto le antiche collezioni e accanto i molti pezzi dell'età di Amedeo VIII e di Carlo Emanuele I, riuniti e ricuperati per tutta Europa grazie alla pazienza illuminata di studiosi e cultori di Storia patria, attenti a ricomporre un puzzle di proporzioni gigantesche. Con intelligenza e intuizione, partendo dalla conoscenza capillare delle fonti, si muoveranno lungo le strade d'Europa con il senso dell'avventura tipico dei conoscitori del secolo XIX, per tessere un ordito intricato, spesso labile e ridotto a poche tracce: con quella capacità di investigare le antiche memorie, avevano rivisto gli Inventari che a partire dal secolo XIV tenevano conto di ogni spesa per i castelli e per le raccolte ducali, comprese le miniature; di qui tante ricostruzioni, e infine l'idea geniale di riunire le varie sezioni documentarie che il volume attuale mette in luce, per la prima volta. Il risultato appare in una dimensione consistente: oltre il tono epico che appartiene all'età di Carlo Emanuele I, gli anni di Carlo Emanuele II e di Vittorio Amedeo II si erano distinti ancora per l'attenzione all'architettura in grande, culminando, con il nuovo duca e con Juvarra, nella conclusione di Rivoli e di Venaria, passando da Superga a Stupinigi; così occorre giungere al 1830 per trovare l'assetto vero della Biblioteca, quando con Carlo Alberto si organizzano le varie istituzioni: Armeria Reale, Accademia Albertina, Regia Galleria delle Pitture riunite da Roberto d'Azeglio in Palazzo Madama; vi collabora una società colta, con storici che proseguono la strada degli architetti-aristocratici del Settecento. Se il primo tempo era legato al Ducato e alle castellanie che gravitavano entro i confini diramati, il secondo tempo, con Carlo Emanuele I dal 1606 al '30 aveva puntato a fissare a Torino il Palazzo Nuovo e la Galleria, con le sue scelte dove i libri erano il polo altrettanto celebrativo; si erano allora fatte strada le forze della provincia, sostenute dal Botero e dal letterato Tesauro; risulterà invece più chiaro, nel Settecento, lo scambio con le Accademie e con la cultura illuminata, per approdare nell'Ottocento, con una svolta decisiva, al programma incentrato sugli acquisti in grande. Se la prima Biblioteca era un cenobio in cui i Duchi potevano affilare gli strumenti della loro cultura, un'area di silenzio tra le cure del governo, per misurare con quel «tesoro» riservato a pochi gli scambi con le antiche corti e poi nel Seicento con Filippo II e con Vincenzo Gonzaga o con Luigi di Francia, nel 1830 è aperta la linea che vede la raccolta assurgere a voce importante, per tutti quanti: era ormai un anello di raccordo con la Nuova Armeria e con l'insieme che costituirà la Galleria Sabauda, soprattutto quando, con un acquisto oculato e fortunato, si riuniscono gli antichi fondi librari e le nuove scoperte per la grafica, reperite sul mercato antiquario. Entrano i disegni di Leonardo e di Rembrandt, dei Carracci e del più autentico Cinquecento. La collezione reale si specchia in un'apertura che offriva alla consultazione orizzonti europei. Se il libro miniato aveva segnato per Amedeo VIII un approdo risolto con forze locali o comunque non lontane dai confini del ducato, e così era avvenuto con le stampe e i rami incisi negli ultimi decenni del Seicento con Carlo Emanuele II, a partire dagli anni di Carlo Alberto il collezionismo sofisticato e il senso della storia affrontano una revisione capillare e discutono l'idea stessa di Biblioteca, che si riconosce nell'assetto e nella ricchezza delle nuove sezioni. Il profilo storico, qui attentamente fissato da Leonardo Selvaggi, ripercorre le tappe di quella che giustamente viene definita la «ricostituzione della Biblioteca Reale»; era stato nominato un direttore, il conte Michele Saverio Provana del Sabbione; e dal 1831, accanto alla sistemazione dei vecchi fondi, si includerà tutto quanto Carlo Alberto riusciva a ritrovare in rapporto alle Biblioteche delle antiche residenze sabaude, organizzando anche la sede al primo piano, tra gli scaffali disegnati appositamente dal Bonsignore, sotto la volta affrescata dal Pécheux con allegorie riferite al Sapere Universale — da Apollo alle Muse, da Omero a Euclide, a Talete —.

In quegli anni si acquista il medagliere, e come è ora giustamente annotato, si ricuperano in Francia, con molte opere asportate dalla dominazione napoleonica, anche libri preziosi e manoscritti. Tra gli acquisti predominano le lettere autografe dell'Algarotti, e nel 1832 i due albums con i disegni del Piazzetta comprendenti le sanguigne per l'edizione della Gerusalemme Liberata del 1745. Il seguito segna un vero incremento per gli studi di storia patria a livello europeo, con Domenico Promis, che aveva viaggiato con il Cibrario tra Svizzera e Francia, alla ricerca di documenti ma anche monete e sigilli degli antichi Stati. Il clima era quello dello storicismo più rigoroso e faceva luce sul nodo difficile di culture intrecciate: se ne conoscono i particolari dall'Archivio e dall'epistolario Promis, segnalati molto puntualmente dal Selvaggi controllando non solo le fatture per l'invio da Londra di libri antichi e incisioni, ma anche riviste che servivano allora all'architetto Mosca.

La «Libraria reale», situata al primo piano, rivelava le sue dimensioni degne di una *privacy* elitaria, e si pensava a un nuovo progetto, in ambienti al piano terra; sarà affidato al Palagi e per gli affreschi della volta ai pittori Moja e Trefogli: si celebravano le Scienze e le Arti, secondo una linea che aggiornava il sogno iconografico di Carlo Emanuele I: il lettore troverà ora indicati pazientemente anche i «titula» per queste pitture. Altri filoni si aggiungevano al 1842, arricchendo quelli per i viaggi e le tecniche militari, ma soprattutto, dal 1839 al '40, la Biblioteca si era arricchita, come una vera e propria Galleria d'Arte, con una raccolta prestigiosa per gli antichi disegni. È il lungo capitolo su cui si sofferma Gianni Carlo Sciolla con sicura competenza per i maestri italiani e stranieri, con il preciso intento di ragguagliare sulle ultime attribuzioni e fornire puntuali informazioni sullo stato degli studi.

L'insieme era stato sistemato da Aldo Bertini in un fondamentale e intelligente Catalogo per la parte relativa a *I disegni italiani nella Biblioteca Reale di Torino* — Edizioni della Libreria dello Stato, Roma 1958 — che resta il riferimento di base per ogni successivo intervento. L'attenzione dello Sciolla è rivolta ora con criterio analitico a vagliare ogni indicazione inerente la moderna filologia che ha affrontato in più occasioni i vari fogli, ricostruendo in più casi intere personalità partendo appunto dai fogli torinesi. La critica più avveduta e agguerrita ha sempre tenuto d'occhio la collezione grafica della Reale, che è stata vista dal Loeser e in anni più recenti dal Ragghianti, dal Popham, dal Pouncey, dal Vitzthum; oltre che dagli studiosi di Leonardo, dei Carracci e degli olandesi (tra cui Otto Benesch e il Van Gelder) con riferimento ai nuclei cospicui di quei maestri.

Ma l'importanza della raccolta, per i maestri italiani e per quelli stranieri, non consiste solo — come è evidenziato in queste stesse pagine dalle fitte annotazioni dello Sciolla — nei capitoli riservati ai protagonisti, in una proliferazione di maestri altrettanto originali, che hanno offerto materia per singole analisi relative ai problemi del segno. Il disegno come ricerca espressiva e la lunga durata dal Quattrolature sperimentate per parte mia, ad esempio, per i commenti e per una precedente scelta in un'edizione — andata mento e per una precedente scelta in un'edizione — andata esaurita — Milano 1978. Il materiale è inoltre entrato da tempo e in questi ultimi anni, in una bibliografia specifica, di cataloghi e contributi, tra cui vanno ricordati, per gli olandesi quelli dello stesso Sciolla, scalati dal 1972 al 1982.

Non era facile riproporre nella sua completezza aggiornata un insieme così ricco, con vertici e punte di prima qualità e con altre al massimo suggestive anche fra i minori. La trattazione ha affrontato il problema sottolineando opportunamente per il lettore le novità, ma non rinunciando a presentare i momenti acquisiti, in presenza di Leonardo, di Rembrandt e la sua cerchia, puntualmente differenziata e apprezzata, con attenzione al problema religioso cresciuto fra le sette degli olandesi; la cultura aristotelica del teatro di Amsterdam; o insistendo nella delineazione dei generi, nella utilissima precisazione per le tecniche, veicolo di tante varianti espressive, nell'ambito delle scuole e delle personalità. Così, accanto al paesaggio, emergono i valori simbolici dell'emblematica, il ritratto e la natura morta, le riprese dall'antico, o per un foglio di Rubens — segnalato da Jaffé — addirittura studio dalle Stanze di Raffaello.

Per gli italiani nuova attenzione ai gruppi di Bandinelli e degli Zuccari, o per Palma il giovane e in genere il Cinquecento. Un giusto rilievo è riservato al secolo XIX, alle revisioni per il Palagi, la raccolta del De Gubernatis, con i fogli

5. *Leonardo:* Sei studi di cosce e gambe posteriori del cavallo, *sanguigna con ritocchi a matita nera, 200x130.*

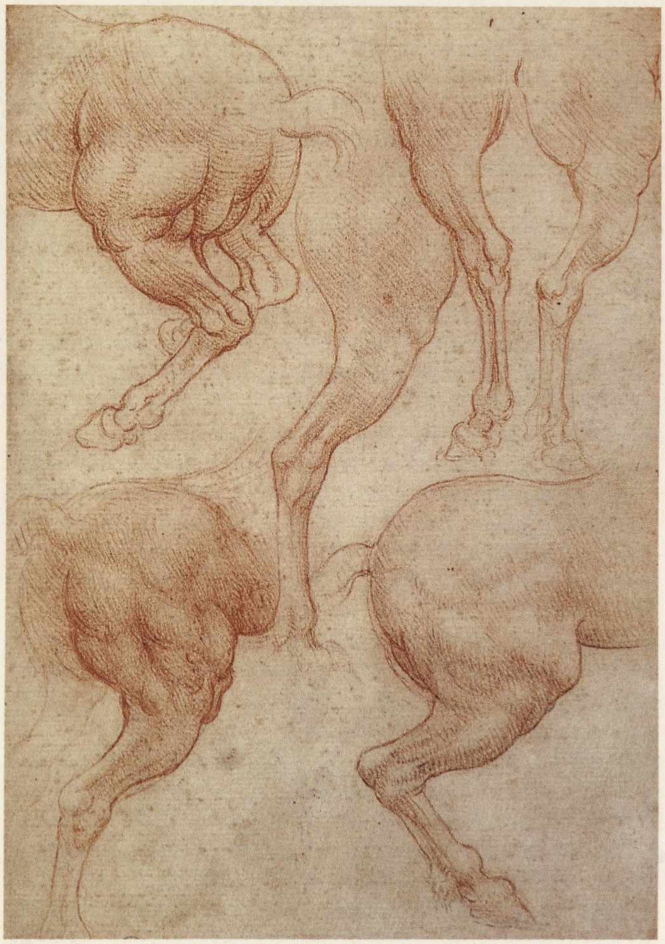
6. *Leonardo:* Autoritratto, *sanguigna, 333x213.*

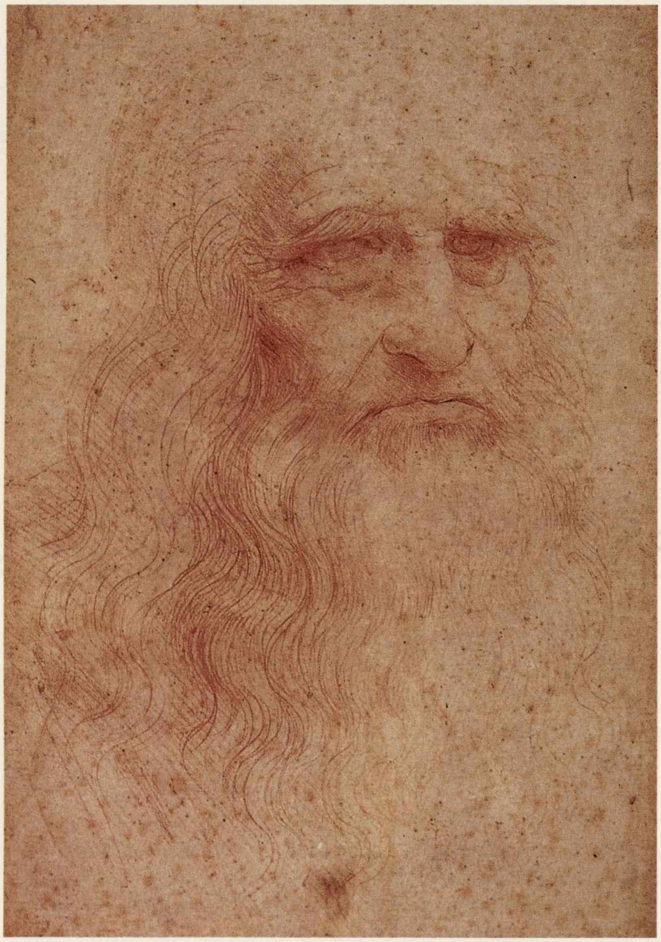
7. *Leonardo:* Studi vari, *penna con tracce di matita nera, 250x195.*

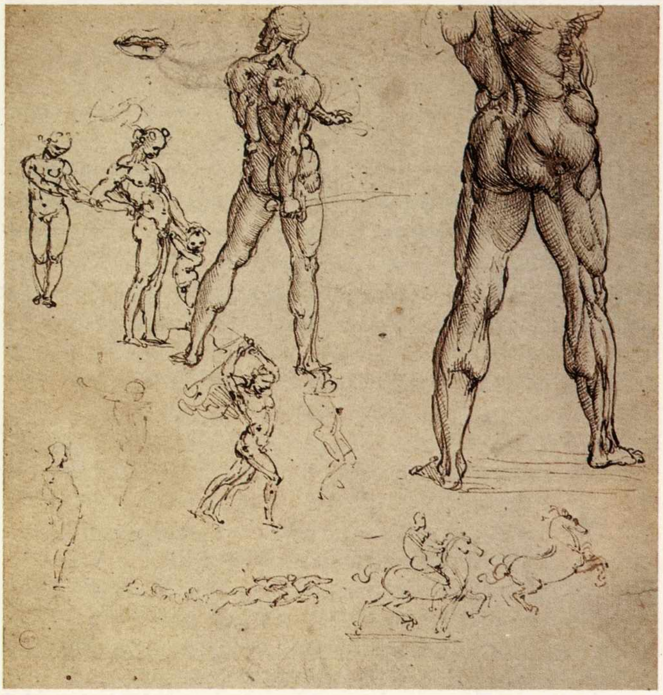
8. *Leonardo:* Testa di giovane donna, *punta d'argento con tocchi di biacca, 181x159.*

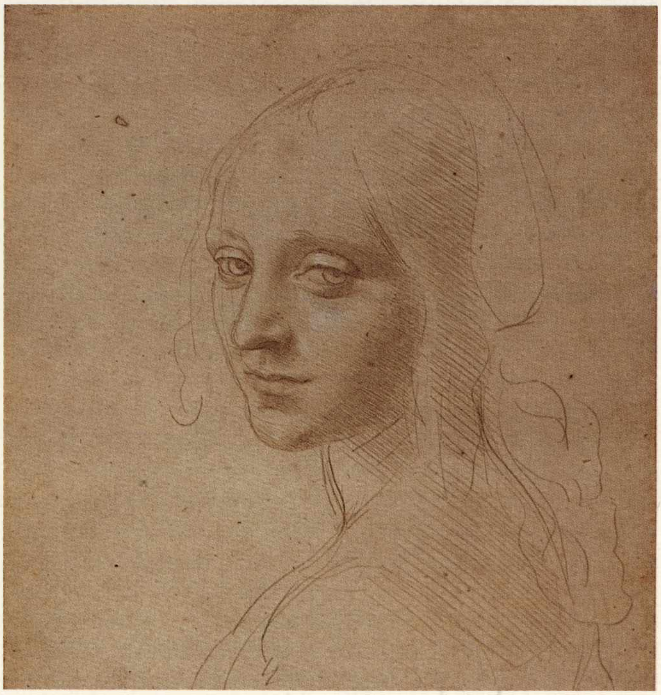
9. *Leonardo:* Carri d'assalto, *penna e acquerello, 200x280.*

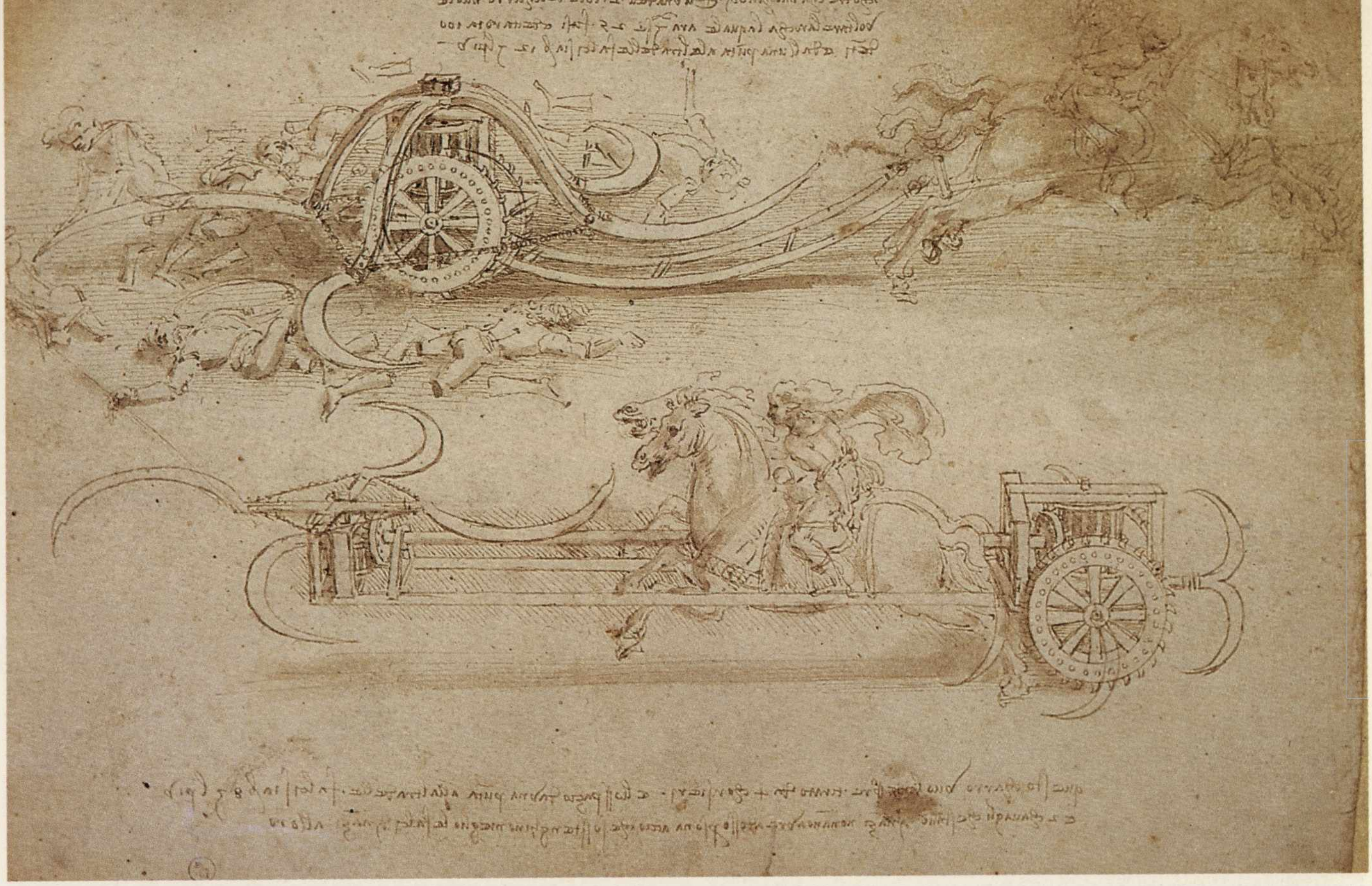
10. *Leonardo:* Studi sull'anatomia del cavallo, *punta d'argento su carta preparata, 217x287.*

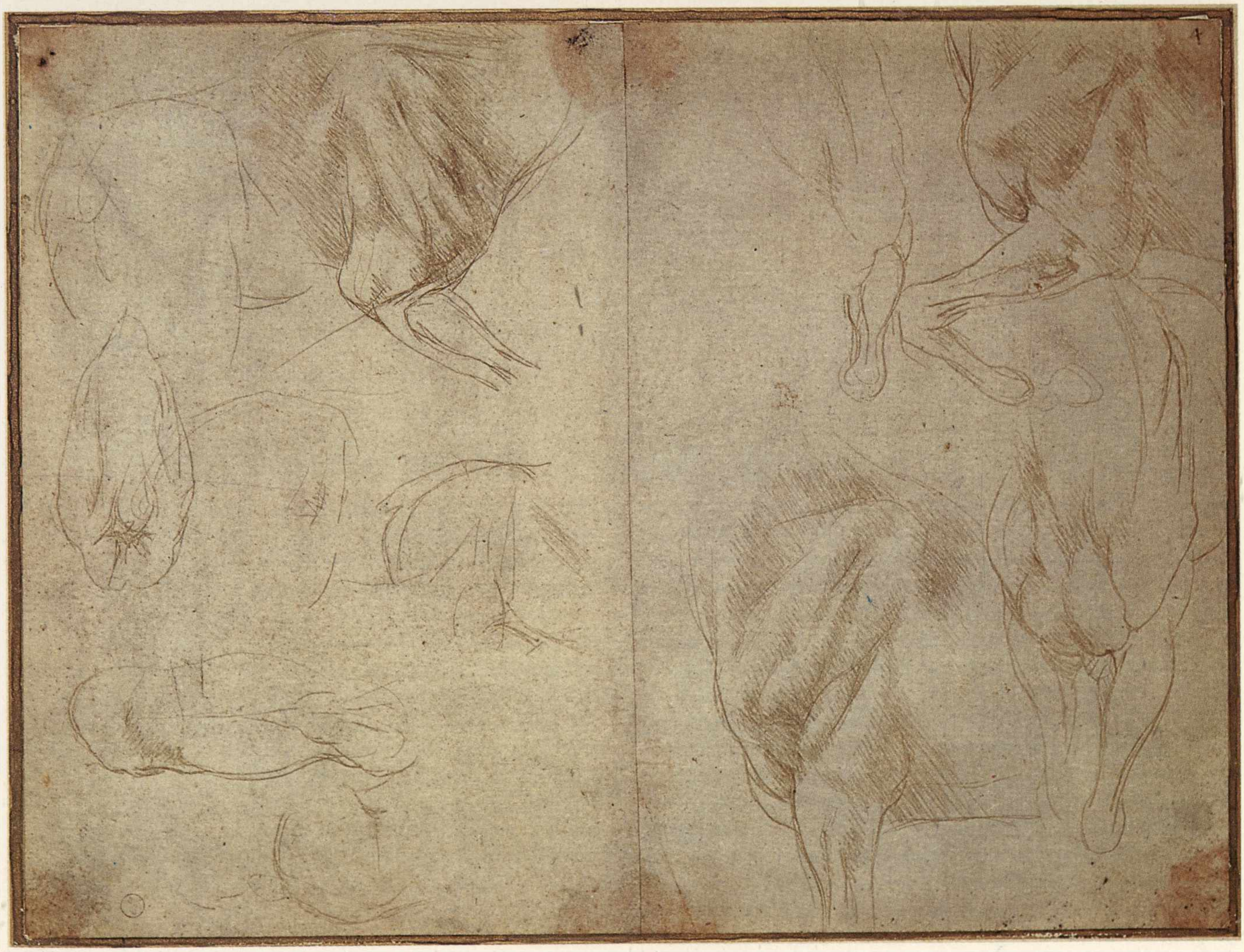


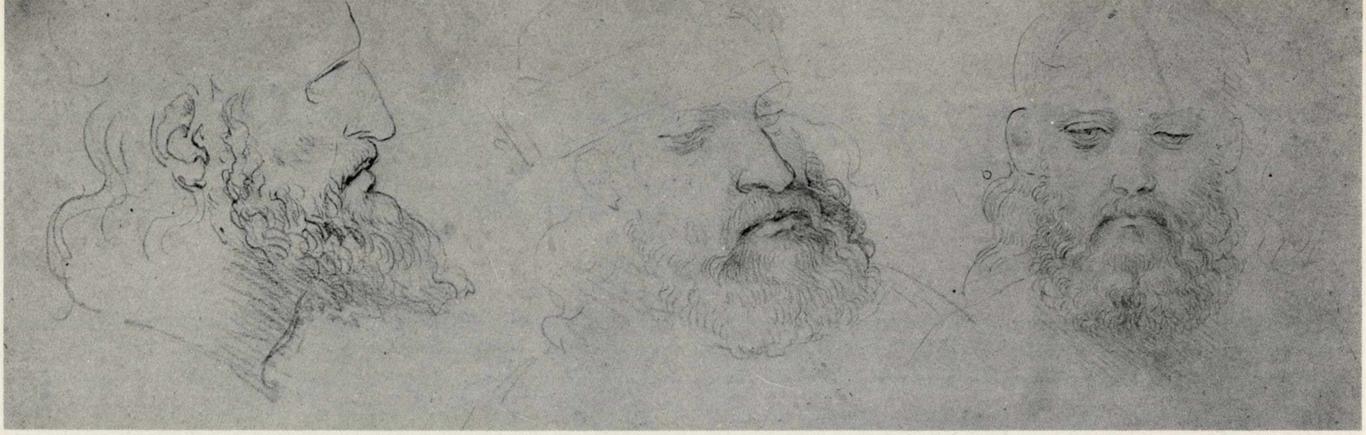


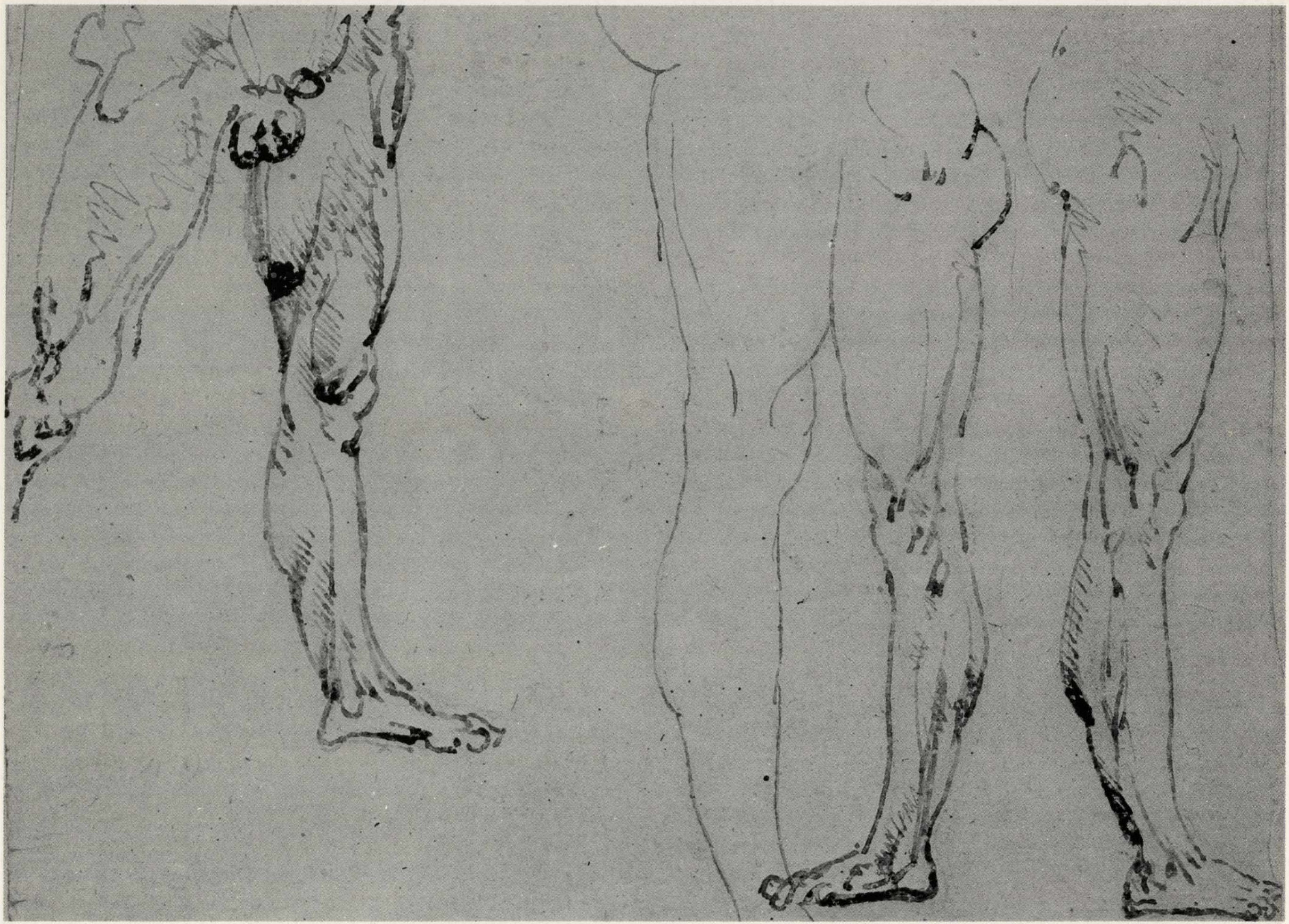












di Gonin, Migliara, fino a quelli moderni del Pittara; e ancora l'album del principe Oddone, con Induno, Favretto, Previati, che illumina i gusti del collezionismo sabaudo, evidenziato nella Biblioteca Reale con prove d'autore.

È ora un nuovo avvio per gli studi, oltre a misurare più d'un punto d'arrivo, come nel caso di Leonardo e degli olandesi. La fisionomia della raccolta, secondo il gusto di un ritratto d'insieme per la corte ma anche per i paesi del Piemonte, risalta chiara dalla sezione riservata alle incisioni, le «stampe», qui delineate in un saggio suggestivo per mano di Luciano Tamburini.

È materia fissata dagli antichi bulini, quando i torchi erano cresciuti a Torino con l'intento di moltiplicare immagini destinate a una capillare divulgazione; l'autore avverte che si partiva dai vertici, dall'Idea del Principe — e opportunamente è richiamato *El Heroe* di Balthasar Graciàn — fin dagli anni che avevano legato i Savoia alla casa d'Austria con Margherita sposa di Filiberto II nel 1501; si nutriva con fili intricati il gioco degli emblemi, dei motti e delle imprese, il senso del costume, trasferito in una insistente monodia: lo si ritrova con Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria, quando si moltiplicheranno allegorie e alberi genealogici, secondo un *tableau vivant* perfettamente concretato in questo nuovo capitolo comparandolo alla diversa cultura proposta fra Roma e Torino dal cardinal Maurizio, con tanti apporti intessuti con il classicismo bolognese-romano-parigino.

Ormai il segno della decorazione barocca avrebbe innestato alla severità dell'arte senza tempo, fissa unicamente ai valori assoluti del Principe — paradigma immutabile — una fluenza ampliata che si ritrova a partire dal 1640-60 negli stucchi e negli intagli dei maestri luganesi, ed erano presenti anche in queste occasioni le forze vive della provincia, che i genovesi avrebbero cercato di sostenere, per le incisioni retoriche, tra questi il Piola, richiesto accanto al De Pienne. È

11. *Leonardo:* Studi di testa virile, *sanguigna, 111x284.*

12. *Leonardo:* Studi di gambe umane, *penna, 140x157.*

suo un progetto importante per una Galleria in Palazzo Reale, e se ne conosce il disegno all’Archivio di Stato di Torino (pubblicato da Ezia Gavazza nel 1979); ma occorre anche dire che queste proposte non avranno fortuna, al pari delle altre sottili decorazioni in metamorfosi avviate da Gregorio de Ferrari in Palazzo Reale, e poi in gran parte distrutte.

La linea dei Savoia continuava a volere ritratti delle Maestà, per Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, affidandoli ai francesi, ad esempio al Nanteuil, memorialista del gran secolo intento a rendere la dignità elegante e la forza morale delle fisionomie e dei panneggi richiesti dalle corti. La Fama, gli stemmi, le province sottomesse — si apriva a questo punto il problema di rapporti difficili, studiati di recente, per le migrazioni dalle campagne e dalla montagna, da Giovanni Levi —. L’idea del castello, dei palazzi e delle piazze, doveva catalizzare ogni sguardo: sono i nodi della figurazione e si ritrovano rinnovati in presenza di Vittorio Amedeo II, che insiste per una ripresa moderna, rincarando le stigmate — il naso dei Savoia come il mento dei Borboni, l’occhio enigmatico — corazze più che sete e velluti. Si appresteranno anche luoghi magnifici, per presentare la statua equestre di Carlo Emanuele III, nell’incisione del 1750.

Lo Stato era concretato nelle carte geografiche e i Savoia erano attentissimi a restituirne il taglio aggiornato, per i confini militari e naturali modificati con guerre, scambi continui, acquisti e matrimoni; anche le battaglie entravano in una loro iconografia, un genere dove si alternavano assedi e riprese al rallentatore; sono le sezioni opportunamente fissate da Tamburini, accanto a quelle riservate alla devozione — con le affollate ostensioni della Sindone, le ghirlande per i beati della real casa, le varie effigi della religiosità popolare, gli apparati. La pietà di corte aveva ancora altre immagini, ed erano incentrate negli Emblemi, dove veramente «l’homme y passe à travers des forets de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers» (Baudelaire). E giustamente è richiamato il Menestrier, che gravitava nel clima culminato a Torino con il grande Tesauro, il Rubens della metafora.

Molte incisioni segnalate, commentate e riprodotte, restituiscono quella lunga durata, più robusta, per il giro di boa verso la Sicilia e il nuovo regno, con Vittorio Amedeo II, che se ne ritornerà con Juvarra. Si continuerà fra il Sette e l’Ottocento con apparati e scenografie per il Teatro, in rapporto con la città; sono i grandi temi che le collezioni affrontano, con una ricchezza di prim’ordine, e con molti inediti: così per l’album con la Raccolta di disegni donati a Maria Cristina di Spagna dal napoletano Pasquale Canna, direttore ed esecutore delle scene del real teatro S. Carlo: l’esemplare torinese dedicato a S.M. di Sardegna nel 1830 è di estrema rarità e serve tra l’altro, come fonte, per l’insieme dei sipariettі torinesi (1840-1873) altrettano unici, entrati dal 1984 al Museo Civico di Torino per donazione Mario Moretti, studiati appositamente, ricostruendo le mani degli scenografi, da Mercedes Viale Ferrero, in *Scene per un teatrino di marionette*, Torino 1983 (f.c.).

La Biblioteca Reale era stata ideata fin dagli inizi come un «insieme di meraviglie» e ancora oggi il visitatore si rende conto che si tratta di cose davvero preziose, scelte con l’intento di offrire conoscenze sulle scienze e sulle arti filtrate attraverso l’ottica della bellezza; le stesse legature erano pensate come una raffinata testimonianza, capolavori usciti da *ateliers* torinesi attenti ai modelli veneziani come a quelli francesi; in questo caso la presente edizione sottolinea pregi e varianti. Si è invitati a seguire, attraverso le sezioni — diramate e comunicanti — il piacere della lettura e della percezione rivolta al libro come «oggetto», scritto e figurato: è il caso della rassegna offerta da Franca Varallo per la raccolta dei testi miniati, con riguardo a un insieme cresciuto per qualità, muovendosi sul filo della cultura più attenta, lungo i secoli XV-XVI.

Emergono i manoscritti commissionati da Amedeo VIII, e ne sono indicati i passaggi di proprietà, traversie e recuperi, prima del ritorno a Torino; accanto si rileva il libro di preghiere donato a Margherita di Valois in occasione del suo matrimonio; fioriscono, su quelle pagine, ritratti, emblemi e simboli, come la perla e la margherita; era una strada aperta dai fiamminghi, che erano di casa a corte; li conosciamo dai codici della Reale, scegliendo fra il Missale Fratrum Minorum databile tra il 1450-60, in cui figurano i committenti della famiglia Villa di Chieri, in preghiera.

La scuola di Gand e di Bruges è presente con un Libro d’Ore, fine secolo XV-inizio XVI, e ne è sottolineata l’attenzione illusiva e speculare alla natura morta in *plein air*; accanto altri manoscritti preziosi, tra cui le Ore della Vergine eseguite per Jean d’Estouteville, ciambellano di Carlo VIII; altrettanto importante l’esemplare di mano del maestro del Maréchal di Boucicaut; altro nello stile di Jean Bourdichon.

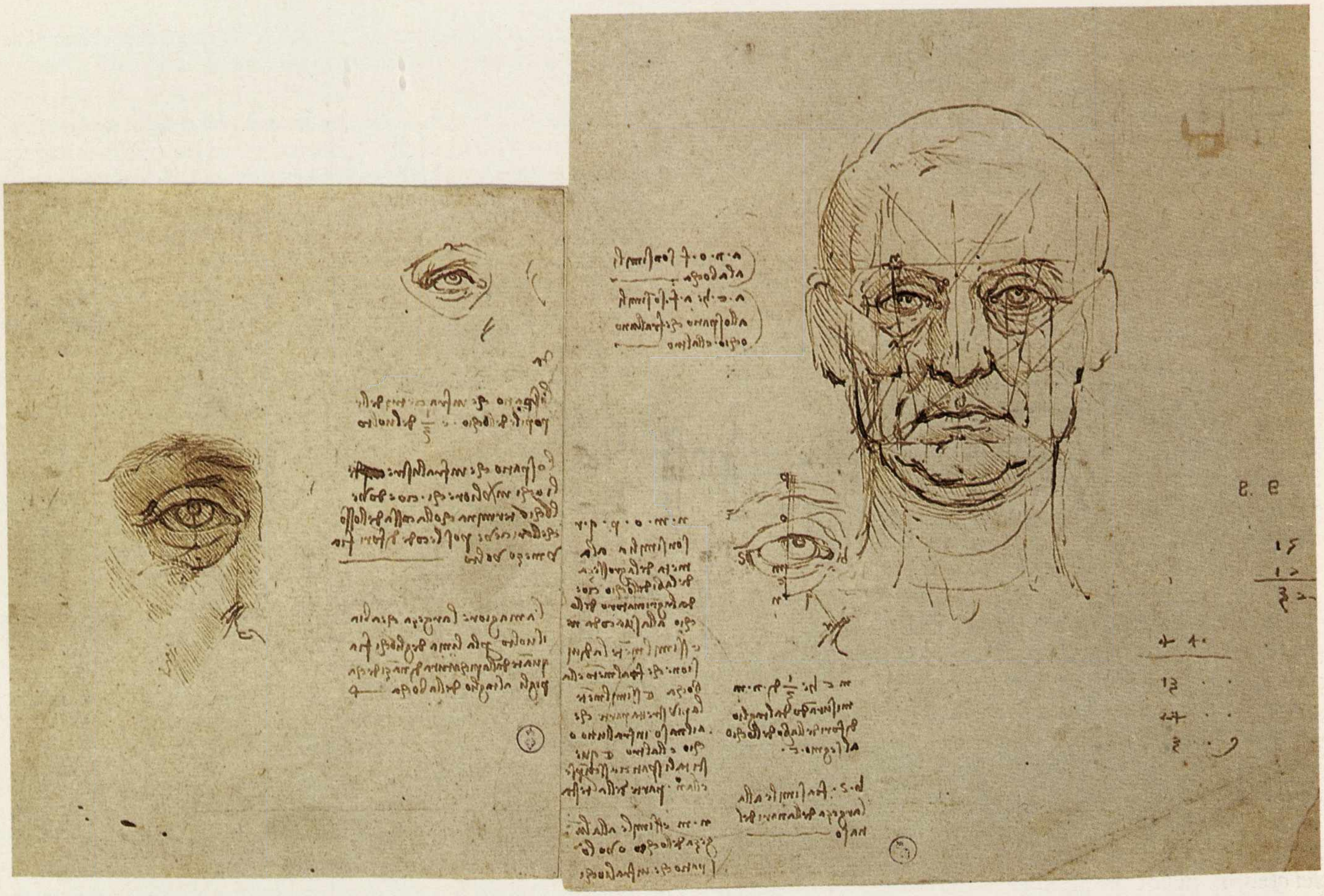
Per gli italiani, si è introdotti alla miniatura bolognese del secolo XIV e a quella lombarda, con una campionatura tra le più significative, passando dall’età dei Visconti agli Sforza; sono stati segnalati per tempo dagli specialisti, in particolare il Toesca, sempre puntualmente citati, nelle note e in bibliografia; altri ancora sono riconducibili all’area fiorentina e napoletana, come la Bibbia del secolo XIV puntualmente studiata dalla Motta Ciaccio nell’ambito di Cristoforo Orimina, attribuzione avvalorata dal Bologna; né mancano i codici rinascimentali umanistici.

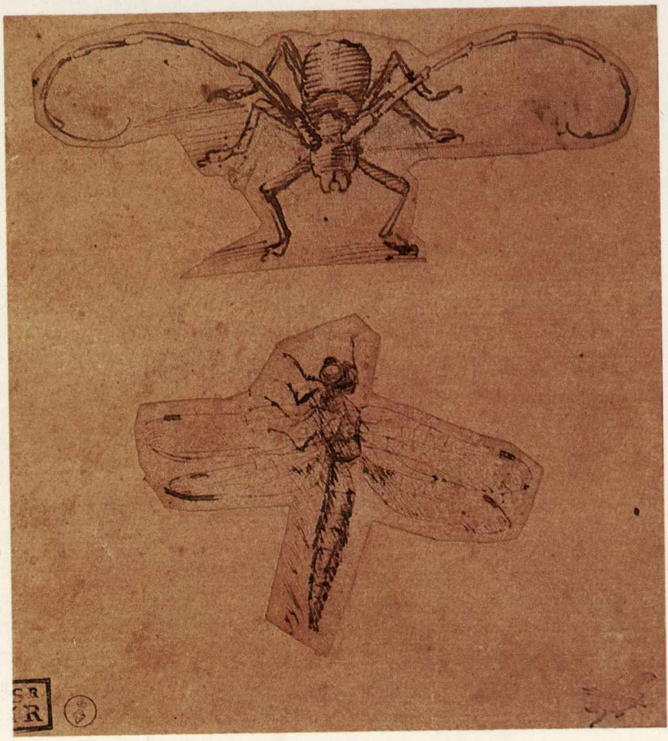
Consistenti sezioni riguardano l’araldica, gli apparati e le decorazioni dei palazzi; le carte nautiche e le relazioni di viaggi; albums di costumi; trattati militari; antichi Statuti; inventari di collezioni; e si aprono altrettante strade per la conoscenza di branchie essenziali per la storia e la storia delle arti, ricollegando la corte alle residenze, ai paesi del Piemonte e alla cultura europea.

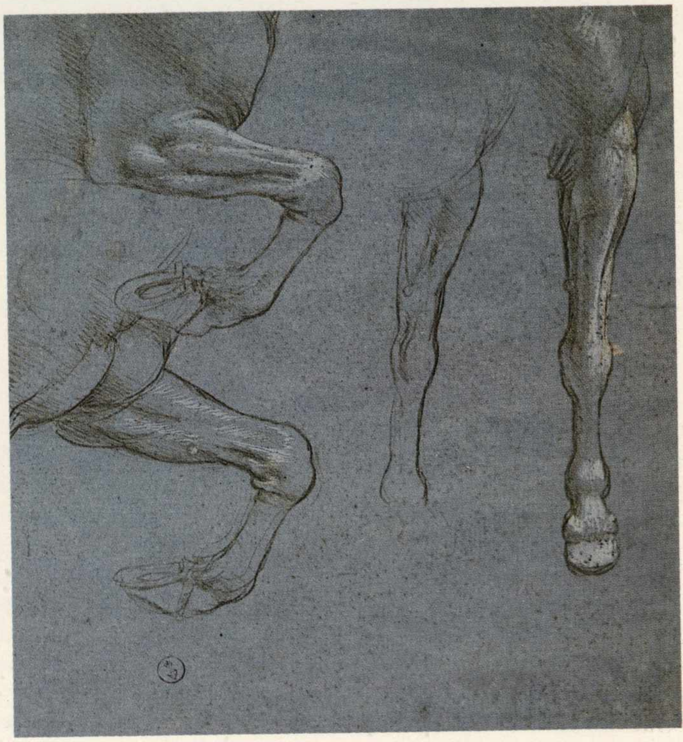
Si giunge così alle tappe essenziali, lungo un itinerario sorprendente e stimolante che la Biblioteca Reale condensa con una ricchezza emblematica, ora tanto più accostante grazie a questa edizione critica così scelta e così attentamente illustrata all’interno di un terreno governato dalla curiosità e dall’intelligenza.

13. *Leonardo:* Studi per le proporzioni della testa e dell'occhio, *penna, 197x160.*
14. *Leonardo:* Due schizzi d'insetti, *penna su carta preparata, 120x111.*

15. *Leonardo:* Studi di gambe anteriori del cavallo, *punta d'argento e biacca su carta preparata, 155x207.*







Profilo storico della Biblioteca Reale

Leonardo Selvaggi

La ricostituzione della Biblioteca Reale di Torino venne decisa da Carlo Alberto nel 1831(1). L'atto della ricostituzione della Biblioteca s'inseriva, per un verso, nell'intensa pianificazione di iniziative culturali intraprese dal sovrano all'inizio del suo regno e, dall'altra, coincideva con la sua personale passione di bibliofilo(2).

Primo bibliotecario della Reale fu il conte Michele Saverio Provana del Sabbione(3). Nativo di Torino (1770), prima di approdare alla Reale, che reggerà sino al 1837, anno della morte, aveva ricoperto brillanti incarichi nell'ambito dell'amministrazione pubblica.

Sin dal 1795 aveva infatti collaborato con il cugino Prospero Balbo all'istituzione della «Cassa de' censi e prestiti» fondata per ammortizzare i debiti della città. Durante il regime francese (nel 1809) aveva lavorato con Giorgio Bidone alla preparazione delle misure comparative tra quelle francesi e piemontesi. «Ragioniere» dal 1814, aveva diretto i dazi e aveva organizzato con il Corpo decurionale i festeggiamenti per il ritorno del Re Vittorio Emanuele I. Professore all'Accademia militare (1816) e, per ben tre volte, Sindaco di Torino, era stato altresì consigliere della Giunta liquidatrice dei crediti e dei debiti dello Stato (1818). Quindi primo ufficiale della Segreteria di Stato per gli Interni (1821); Intendente generale (1822) e Presidente della commissione per la censura (1830). Interessato ai problemi dell'istruzione popolare (da ricordare in questo settore un suo «Rapporto» sulla scuola elementare di Rivoli inviato nel 1820 al medico Falletti), fu ancora promotore, insieme con Filippo Grimaldi, Prospero Balbo e Angelo Saluzzo di Mombasiglio, di una scuola di letteratura, matematica e fisica, da cui scaturì poi, nel 1804, l'Accademia dei Concordi. Accademico delle Scienze (dal 1830 direttore della classe di Scienze morali, storiche e filologiche in sostituzione di Galeani Napione) fu letterato raffinato e colto, autore di numerose epigrafi latine encomiastiche e celebrative, di cui la Biblioteca Reale conserva completa raccolta(4).

Nel nucleo primario della Biblioteca Reale voluta da Carlo Alberto confluirono innanzi tutto opere a stampa e manoscritti provenienti dalle antiche raccolte sabaude di Carlo Emanuele III e Vittorio Amedeo III (ad esclusione dei fondi donati da Vittorio Amedeo II nel 1720 all'Università di Torino).

In queste raccolte rimaneva una parte dell'antico nucleo avviato da Amedeo VI e Amedeo VIII contemporaneamente alle prime famose biblioteche di corte italiane e straniere, che però già durante la dominazione francese del Cinquecento (come ha dimostrato in modo capillare Sheila Edmunds, 1970-72, che ne ha avviato una convincente ricostruzione) era stato parzialmente smembrato per diverse destinazioni (attualmente, infatti, opere di questa antica biblioteca si trovano a Bruxelles, Chantilly, Parigi, Stoccarda, Madrid). A questo nucleo, potenziato poi da Emanuele Filiberto e da Carlo Emanuele I, Carlo Alberto unì quanto riuscì a recuperare nei fondi delle residenze reali «al di qua e al di là de' monti», insieme con le raccolte librarie della propria biblioteca privata [«une bibliothèque des livres les plus rares que j'avais acquis avec des grandes peines», come lo stesso sovrano aveva annotato l'11 dicembre 1831 nel suo Diario(5)]. Infine, quelli da lui ereditati dall'ava paterna, la principessa Giuseppina di Lorena-Armagnac, appassionata protettrice delle arti e delle lettere.

Dai registri della Biblioteca Reale dei primi tempi della sua storia, risulta che i fondi bibliografici così riuniti assommano in complesso a circa diecimila volumi (opere a stampa e manoscritte).

Inizialmente la «Libreria di S.M.» era sistemata al primo piano del Palazzo Reale, adiacente agli Archivi privati. Aveva armadi di legno con sculture realizzate su disegno del conte Cavalleri di Groscavallo (Torino, 1729-1803)(6). Nella volta dell'antica Biblioteca Lorenzo Pécheux aveva eseguito, tra il 1778 e il 1784, un grande affresco con la Verità inseguita dal tempo e posta da Minerva sotto la protezione di Giove(7). Il pittore collegò con la volta 12 cariatidi di finto stucco agli armadi della libreria. Il soggetto principale inserito nel medaglione centrale era completato da soggetti mitologici tratti dalla storia antica (I Niobidi, Le Muse con Apollo e Mercurio; le Quattro parti del mondo; Euclide, Talete, Socrate e Omero). Il complesso «costituì un grosso evento nella cultura figurativa in Piemonte, poiché rappresentò l'affermazione del neoclassicismo programmatico mengsiano nella sua fase più avanzata» (Dalmasso, 1981). L'arredamento della Biblioteca era completato da due sovrapporte dipinte da Pietro Giuseppe Nogari, rappresentanti le Belle Arti, le Lettere e le Scienze.

Attuata la riunione dei vari nuclei della Biblioteca Palatina (entro l'autunno del 1832), venne pure realizzato, per intervento del «Primo architetto e disegnatore regio» il cav. Ferdinando Bonsignore, l'ampliamento delle scaffalature, al fine di sistemare più decorosamente tutto il materiale librario esistente. Lo apprendiamo dal documento di autorizzazione di questi lavori fatto pervenire dal Gran Ciambellano di corte Alfieri di Sostegno al Provana, che suona così: «Il sottoscritto Gran Ciamberlano di S.M. sulla relazione che si compiacque di fargli il Ill.mo Sig. Conte di Provana del Sabbione, Bibliotecario di S.M. circa l'insufficienza riconosciuta di trovare sito sufficiente allo stato delle cose in oggi stabilito per collocare i libri di S.M. nel locale a ciò destinato, autorizza l'addizione proposta dal Sig.r Cav.re Bonsignore, Primo Architetto dissegnatore di S.M. superiormente ad ogni scansia, e ciò senza ritardo, per potersene giovare nell'ordinamento che stà per farsi di detti libri, una simile misura rientrando nel numero di quelle che tendono ad eseguire li sovrani comandi, giusta li quali debbono trovarvi luogo in detto locale tutti i libri di spettanza della M.S. ed occore quindi di provvedere in conseguenza. Lo scrivente onorasi di quest'incontro per rinnovare al lodato Sig. Conte le proteste del ben distinto suo ossequio. Torino 12 luglio 1832. Alfieri di Sostegno»(8).

Tra il 1832 e il 1835 la Libreria Palatina cominciò ad avere una prima suddivisione e classificazione per materie. Notevoli incrementi vennero in questo arco di tempo ad accrescere la consistenza dei fondi iniziali. Nel 1831 venne acquistato da Domenico Promis il medagliere. Tra le opere a stampa entrarono in questo periodo alla Reale soprattutto opere di carattere militare, geografico, paesistico, storico e letterario(9). Nel 1832 si recuperarono alcuni fondi andati dispersi nel periodo francese, riacquistando a «prezzo equitativo alcuni libri già spettanti alla Regia Biblioteca e che passati nella sciagura de' tempi trasandati ad altre mani ora vennero a sua notizia» (BRT. St. Pat. 680). Va ricordato, a questo proposito, che sin dagli anni 1817-1818 l'avvocato Ludovico Costa «applicato ai Regi archivi di corte» era stato incaricato di recuperare in Francia (a Parigi e Grenoble) le opere d'arte asportate dal Piemonte negli anni della dominazione francese(10). Fra questi beni, come apprendiamo dalla «Relazione generale» che il Costa inviò a Galeani Napione, capo dei Regi Archivi di corte, erano elencati anche «monumenti di scienze e lettere», che comprendevano «testi a penna, libri preziosi, e le rarità che si conservavano prima della rivoluzione nelle pubbliche Librerie, e musei degli Antichi Stati di S.M. e del Ducato di Genova (...)».

Numerosi anche i manoscritti pervenuti in dono alla Biblioteca in questo periodo di tempo, tra i quali vanno specialmente ricordati: il Pontificale Romanum di Amedeo VIII, entrato in Biblioteca il 22 agosto 1832 (Varia 136); la Bibbia di Brou del XIII secolo (Varia 272); le Rime del Petrarca con miniature a tempera del Migliara (Varia 100); le Epistole di S. Caterina da Siena del XV secolo, eseguite per la Beata Margherita di Savoia (Varia 155), donate al sovrano nel febbraio 1832(11).

Nel 1834 si acquistò a Venezia l'importante raccolta di autografi già appartenenti a Francesco Algarotti. Di questo acquisto si conserva con l'intera documentazione il processo verbale a firma di M. Antonio Corniani dei conti Algarotti, Pier Alessandro Paravia e del console di S.M. Sarda a Venezia, che trascriviamo di seguito(12).

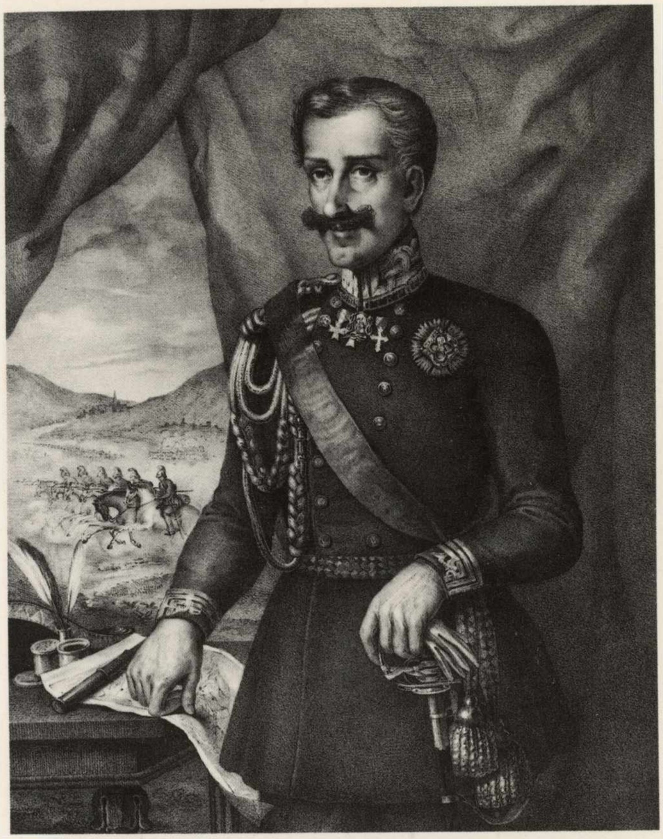
«Processo verbale. Questo dì otto novembre 1834 Venezia. Incaricato dalla Real Corte di Torino il Cavalier Pietro Alessandro Paravia Professore di Eloquenza Italiana nella Regia Università di Torino di conchiudere col Nobile Signor Conte Marco Antonio Corniani degl'Algarotti l'acquisto di una collezione di autografi, disegni, stampe ecc. già appartenenti all'illustre Conte Francesco Algarotti, ed essendovi già conchiuso questo Negozio; dietro richiesta del sudetto Cavalier Paravia vi è in questo giorno trasferito nella casa dell'anzidetto Sig. Conte Corniani posto in questa città di Venezia a S. Casciano calle Stella al Civ. n. 1195 il Vice Console di S.M. Sarda in Venezia Sig. Lorenzo Asneri, rappresentante il Regio Console e quivi in concorso del Proprietario Sig. Conte Corniani, e del Commissionato Sig.re Cavalier Paravia, riconosciutosi con formale nuovo incontro, e fattisi i pacchi degl'Autografi, trascritti a stampe, il tutto collocato nei dodici numerati fascicoli chiamati nell'Indice già accompagnato alla Regia Corte di Torino ed oggi istesso nelle mani del Prelodato Cavalier Paravia, e postovi con ceralacca i tre sigilli (...) venne convenuto rimanere ogni cosa come sopra dall'Indice specificato alla disposizione di S. Sacra Real Maestà di Re di Sardegna per il convenuto e deffinitivo valore di franchi tremille duecento o sieno pezzi d'oro da venti franchi n. 160 sborsabili qui in Venezia. Si dà la compiacenza il detto Corniani, così ricercato dal prelodato cav.e Paravia, di consegnare frattanto in questo giorno gli autografi di sua spontanea volontà offerti posteriormente all'indice, e questi già compresi nella odierna definizione quali sono.

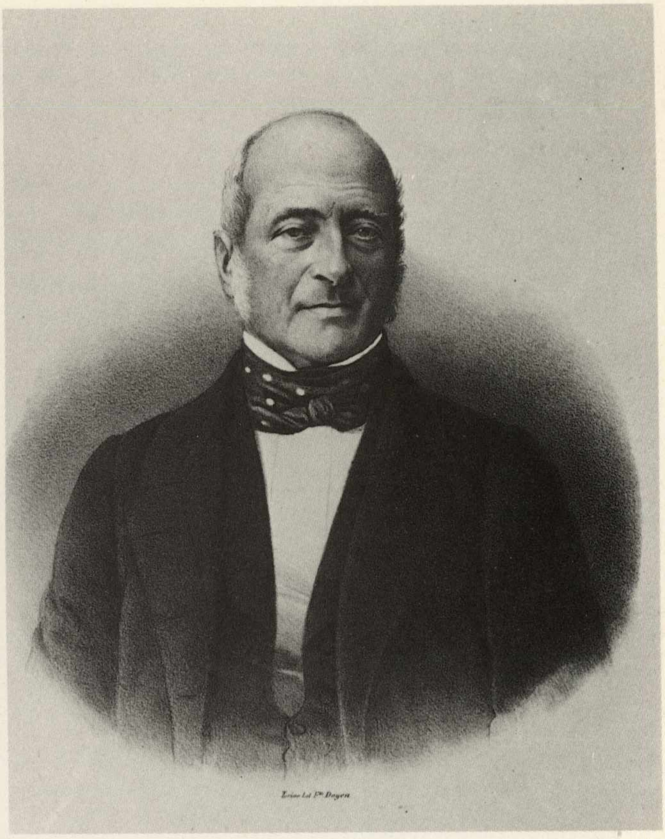
1. La lettera autografa del Conte Francesco Algarotti scritta a Madame Dubrouaye a Parigi.
2. n. 14 lettere autografe di S.M. Federico II scritte al conte Algarotti vennero ad sudetto, queste quattordici lettere levate dal pacco al fascicolo XII nel quale rimasero le altre cinque di S.M. sud.ta unitamente a quella del Principe Ferdinando duca di Brunswick, quella del Principe Guglielmo e le due del Principe Enrico, perché relative alla proposta collezione degl'Autografi della storia militare dell'anni 1756-1762 le quali quattordici lettere vengono per qualunque evento da questo giorno garantite dal sud.to cavaliere Pier Alessandro Paravia che le riceve nella data de lo stabilito controllo (...)».

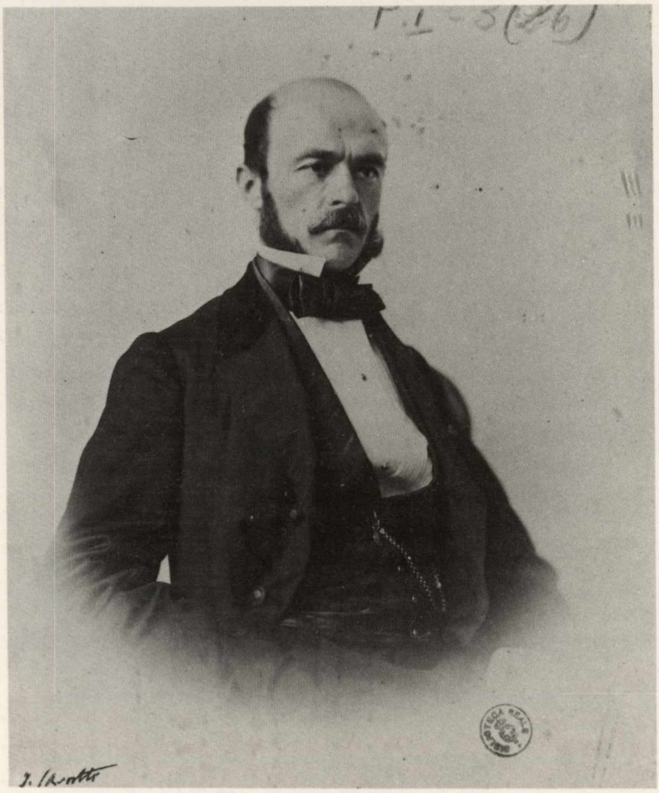
Tra i primi disegni entrati in Biblioteca incontriamo quelli del Piazzetta (Varia 204 e 205), che recano l'*ex libris* del sovrano con la data 1832, e che per alcuni anni, verosimilmente, costituiscono un caso piuttosto isolato, per questo genere artistico nelle collezioni reali, come fa ulteriormente fede anche una lettera del maggio 1833 indirizzata dal Provana all'intendente della Real Casa. Scrive infatti il Bibliotecario Regio: «Fra le note della Biblioteca di S.M. ho trovato un disegno relativo al Real Giardino. Non avendo relazione esso veruna colla Biblioteca mi fo dovere di trasmetterlo» (BRT. Registro lettere 21 e 28).

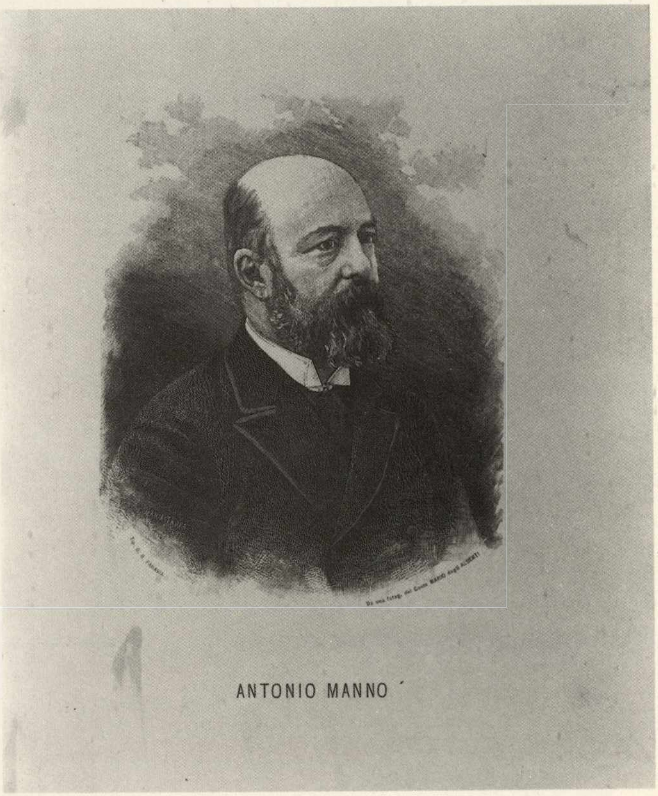
La costituzione e l'incremento della Palatina nei primi tempi della sua storia vanno studiati in stretta relazione con le iniziative assunte da Carlo Alberto all'inizio del suo regno (era salito al trono nel 1831) nell'ambito culturale e artistico che lo caratterizzano (per buona parte come suggeritore e mediatore Roberto D'Azeglio, dal 1832 direttore delle collezioni d'arte dei Reali Palazzi). Le più significative di queste iniziative so-

16-19. *Ritratti di Carlo Alberto, Domenico Promis, Domenico Carutti e Antonio Manno.*

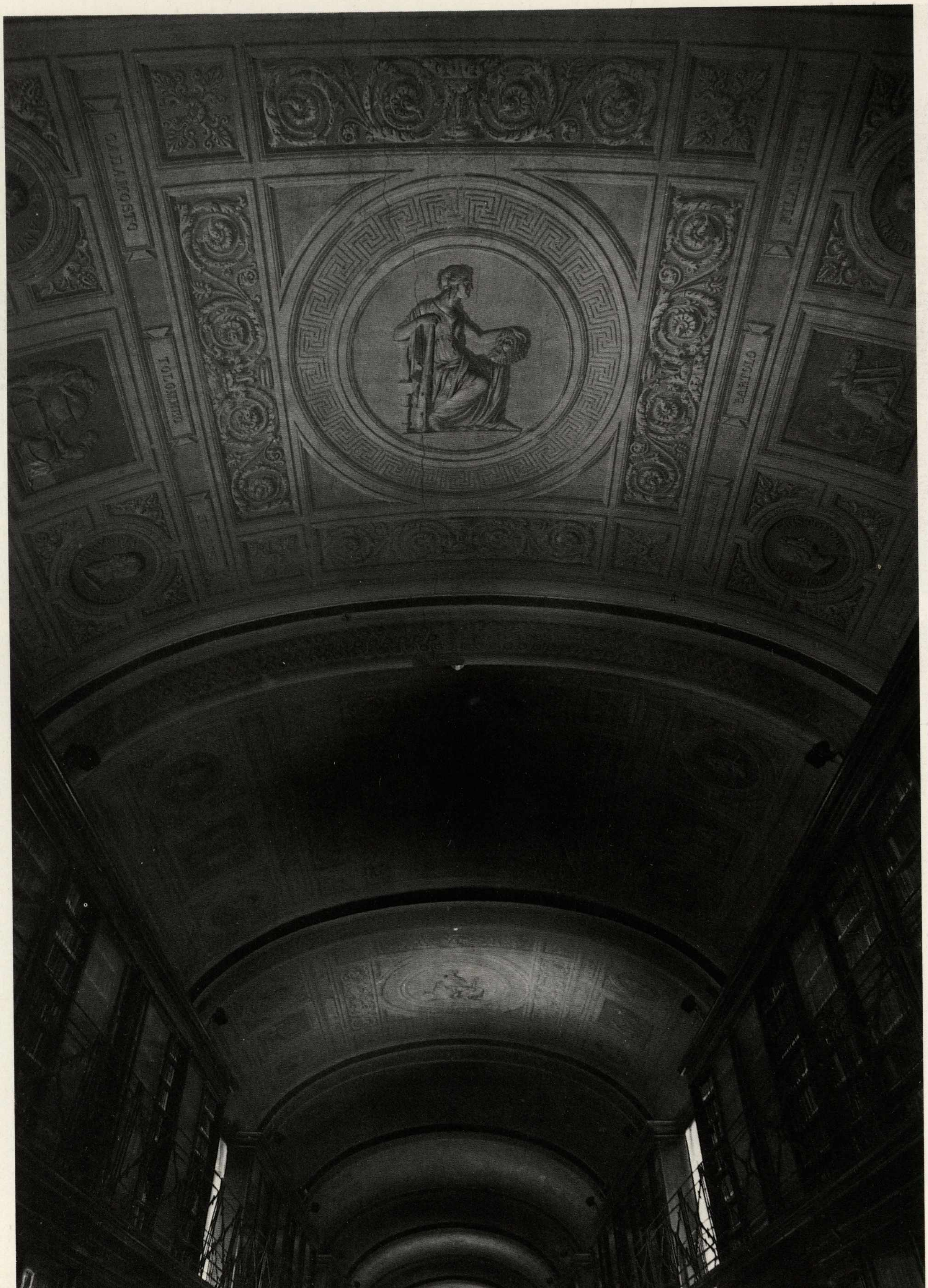



Erino Lit. F.lli Doyen

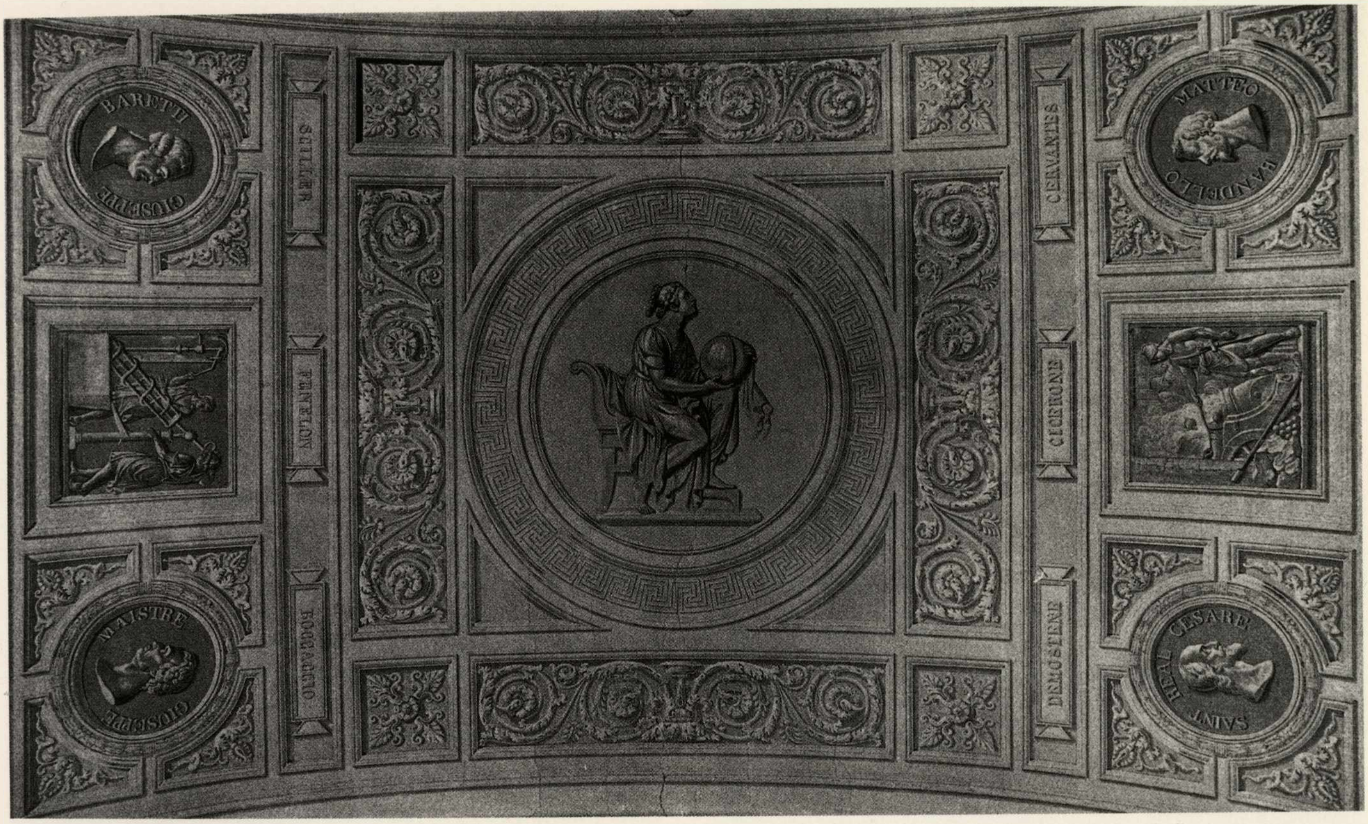


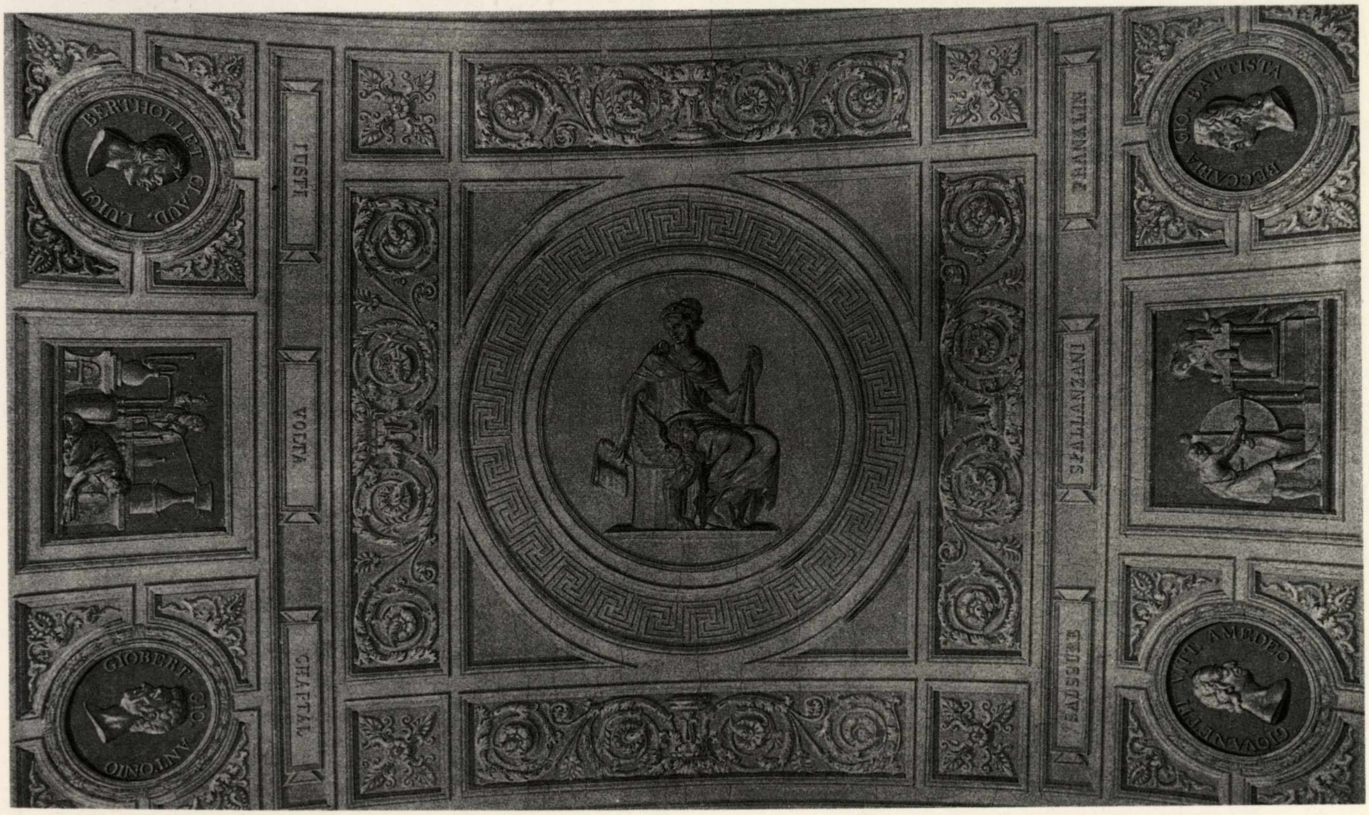

ANTONIO MANNO

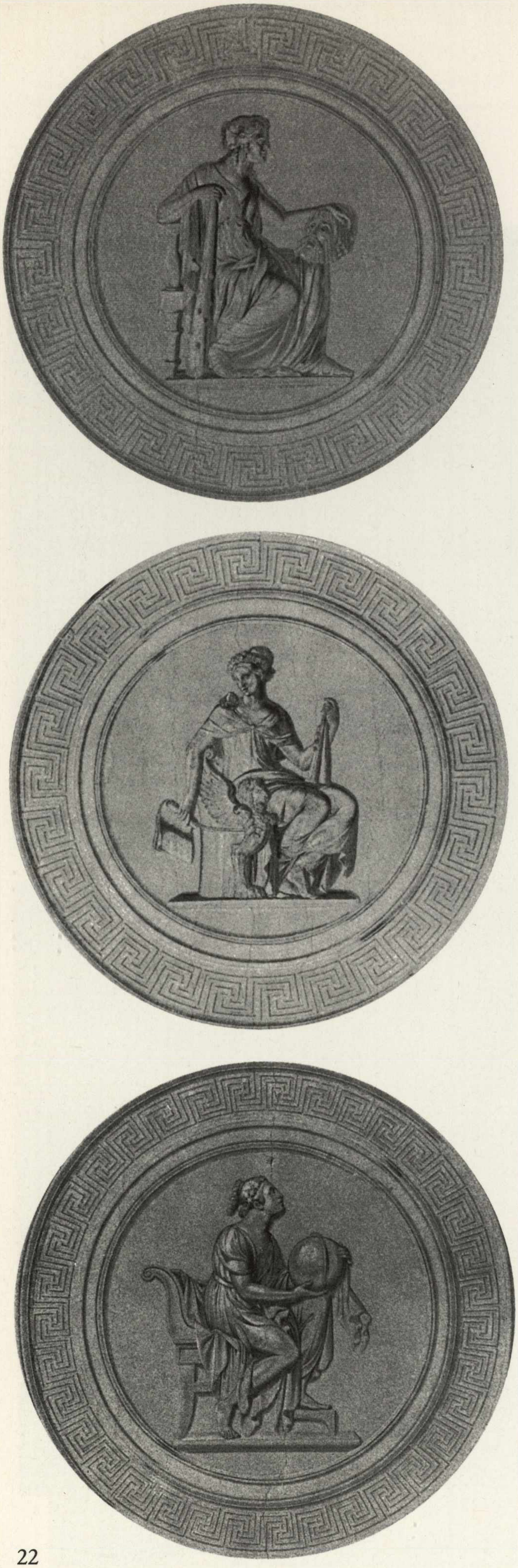
20. *Veduta d'insieme della decorazione della volta del salone centrale della Biblioteca Reale.*


CADAMOSTO
TOLOMMEO
BARTOLO

21-22. *Angelo Moja e Marco Antonio Trefogli: particolari della decorazione della volta del salone della Biblioteca Reale.*


GIUSEPPE BARETTI
SCHILLER
FENELON
BOCCACCIO
GIUSEPPE MAISTRE
CERVANTES
CICERONE
DEMOSTENE
MATTEO BANDELLO
SAINT REAL CESARE


CLAUD. LUIGI BERTHOLLET
EULER
VOLTA
CHAPTAL
GIO. ANTONIO GIOBERT
FRANKLIN
SPALLANZANI
SAUSSURE
GIO. BATTISTA BECCARIA
GIOVANNI VITT. AMEDEO



23-25. *Angelo Moja e Marco Antonio Trefogli: particolari della decorazione della volta del salone centrale della Biblioteca Reale.*

no, in ordine cronologico: nel 1832 la raccolta in sedici sale del Palazzo Madama di parte delle collezioni di dipinti provenienti dai castelli e dai palazzi di proprietà della Corona; l'istituzione nello stesso anno della «Giunta di Antichità e di belle arti», che si occupava del censimento e della tutela dei monumenti e delle opere d'arte, intesi come importanti beni per la conoscenza della storia patria; la creazione, nel 1833, della Regia Deputazione sovra gli studi di storia patria; la donazione nello stesso anno alla Reale Accademia di Belle Arti (che assume anche il nome di Albertina) della sede nel palazzo del Talucchi e l'inizio dell'Armeria Reale. In sostanza, il Provana, nonostante la limitatezza dei fondi disponibili per gli acquisti librari, impostò in modo egregio lo sviluppo successivo della Biblioteca.

Alla sua morte essa contava circa trentamila volumi stampati e più di millecinquecento opere manoscritte.

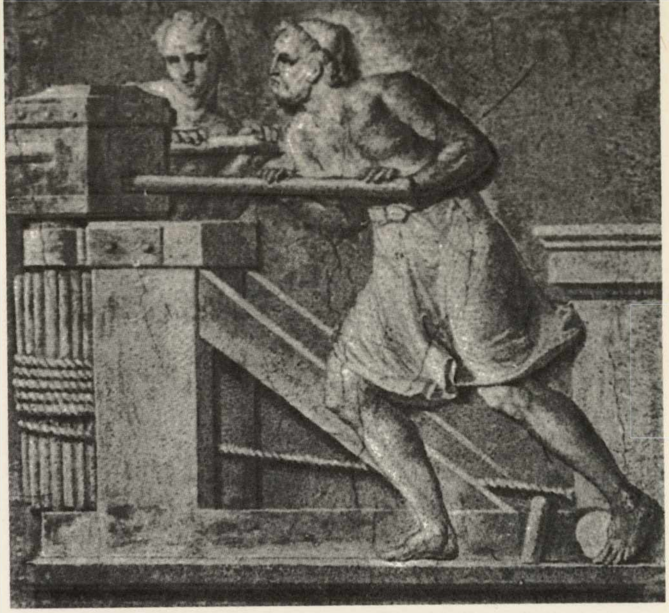
Il 4 febbraio 1837, in sostituzione del Provana, veniva nominato in qualità di Bibliotecario, Domenico Casimiro Promis, un insigne specialista di numismatica e storia patria(13).

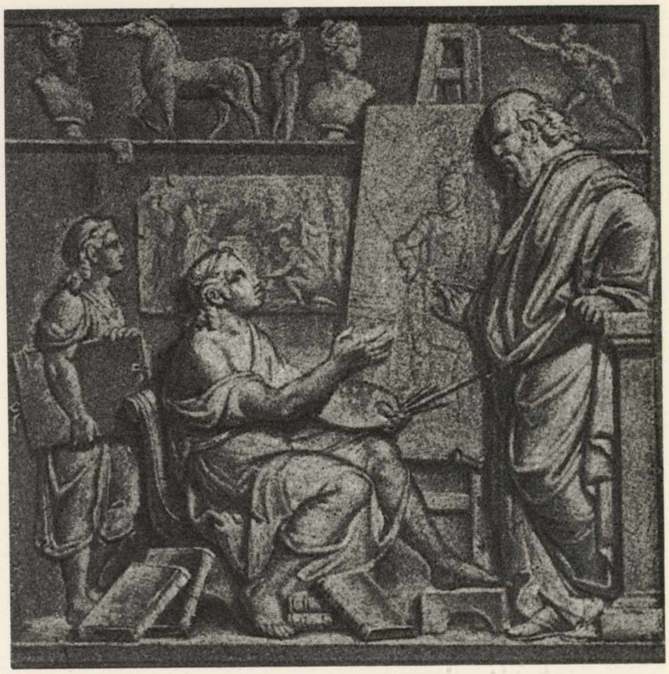
La Patente di nomina del Promis a Bibliotecario regio dice così: «Al modo onorevole con cui Domenico Promis conservatore del nostro Gabinetto delle Medaglie e membro della Deputazione sovra gli studi di storia patria, ha sin qui disimpegnate le varie incombenze che gli vennero appoggiate, aggiungendosi le molte cognizioni di cui vedesi conoscere fornito, e le chiare prove di devozione alla nostra Persona sin qui somministrateci, ci siamo di buon grado disposti a dargli un effettivo contrassegno del gradimento che presso di Noi incontra la sua servitù, con nominarlo Nostro Bibliotecario, persuasi che anche in questa sua destinazione sarà egli per vieppiù confermarci nel favorevole concetto che di lui ci siamo formati. Epperò per le presenti di nostra certa scienza ed autorità regia eleggiamo, costituiamo e deputiamo il predetto Domenico Promis per Nostro Bibliotecario» (BRT. Arch. Promis, 1, XII [1]).

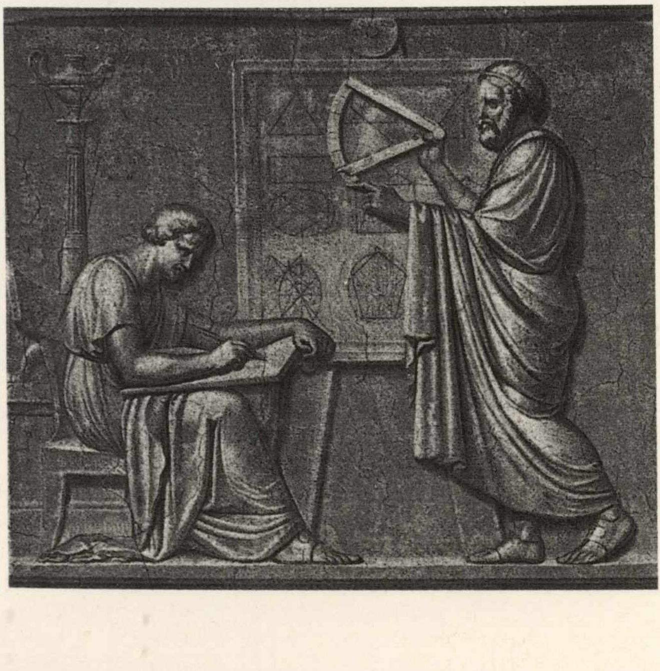
Domenico Promis, che diresse la Biblioteca Reale sino al 1875, era nato a Torino nel 1804. Fratello di Carlo, professore di Architettura nell'Università e archeologo di fama internazionale, autore nel 1851 del «piano d'ingrandimento della città fuori di Porta Nuova»(14), aveva iniziato la sua carriera come funzionario della Zecca torinese (dapprima come cassiere e, a partire dal 1836, come regio commissario della stessa).

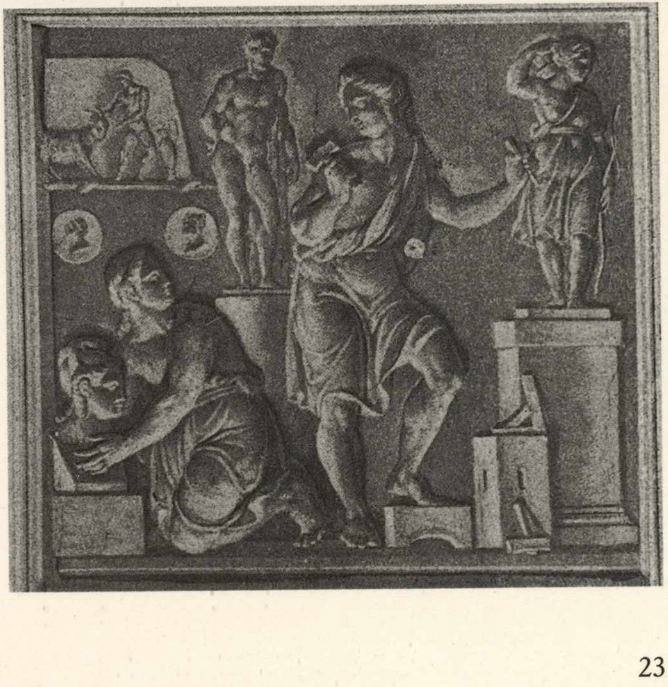
Nel 1832, insieme a Luigi Cibrario aveva compiuto un soggiorno di studio in Francia e Svizzera allo scopo di ricercare e raccogliere i documenti inediti sulle origini della casata di Savoia. Di questo viaggio possediamo un dettagliato Rapporto, datato 1832(15).

Il viaggio durò quattro mesi e toccò Losanna, Friburgo, Berna, Basilea, Strasburgo, Parigi, Besançon, Lione, Chambéry, Grenoble, Aix e Marsiglia. I due studiosi piemontesi ritornarono in patria con dovizie di «memorie ricavate da alcuni registri antichi, monete, disegni e sigilli». A questo soggiorno all'estero ne seguì un altro nel 1834, ancora in Svizzera e poi in Germania.









26-29. *Angelo Moja e Marco Antonio Trefogli: particolari della decorazione della volta del salone centrale della Biblioteca Reale (Le arti).*

Studioso di numismatica e di memorie patrie, Domenico Promis appartiene a quella schiera di eruditi piemontesi che all'inizio dell'Ottocento studiano appassionatamente i documenti degli archivi e le vicende della storia patria.

Le sue opere sulle monete sono principalmente: Monete dei Reali di Savoia, 1841; Monete del Piemonte inedite o rare, 1852; Monete della Zecca d'Asti, 1853; Monete inedite del Piemonte, 1867-1873. Il suo contributo più importante sulla sigillografia è: Sigilli italiani inediti, 1870. Tra le sue opere storiche sono invece da ricordare: Chronica latina Sabaudiae, 1840; Chroniques anciennes de Savoye, 1840; Chronica Abbatiae Altaecombae, 1840; Necrologia di Giulio di San Quintino, 1857; Notice abrégée sur la vie et les écrits de L. Lagrange par A.M. Vassalli-Eandi, 1871; Cronache di Cuneo e terre circonvicine anteriormente al secolo XVII, 1871. Nell'ambito dei suoi interessi storici un posto particolare occupa la rivista da lui diretta, *Miscellanea di storia italiana.*

Dall'epistolario che il Promis ebbe con Carlo Alberto(16) il rapporto con il sovrano risulta molto amichevole e famigliare e questo giovò senza dubbio anche alla radicale trasformazione che la nuova Biblioteca Reale subì dopo la morte del Provana. Nelle lettere che il Re indirizzava al Promis ama discutere di libri, monete e manoscritti, ma talora indugia a confidargli anche le sue preoccupazioni politiche(17).

Il Promis, fin dai primi tempi della sua direzione diede un orientamento europeo agli sviluppi della Biblioteca. Nel periodo 1838-1842 la Biblioteca si arricchì di molte opere, la maggior parte delle quali provenienti dal mercato londinese.

Utile in questo contesto risulta la consultazione dell'epistolario Promis (conservato e ordinato nell'Archivio Promis della Biblioteca Reale) per chiarire e studiare le dimensioni dei rapporti istituiti da questo studioso con molti uomini di cultura italiani ed europei, tra cui Henry Bohn che aveva negozio a York Street in Covent Garden e soprattutto Pietro Rolandi(18).

Quest'ultimo era originario della Valsesia (Quarona, 1801-Napoli 1862) e si era formato a Firenze come incisore. Commerciante di libri antichi, stampe e rarità artistiche, insieme al fratello aveva aperto nel 1826 la «Libreria Italiana» in Berners Street a Londra, a cui affiancò anche un «Gabinetto Letterario». La Libreria e il Gabinetto furono i punti di riferimento per i fuoriusciti italiani (da Foscolo a Santorre di Santarosa, da Guglielmo Pepe a Giuseppe Mazzini). Egli, che fu in rapporto epistolare anche con Gino Capponi e Felice Le Monnier, divenne l'editore degli italiani a Londra (pubblicò ad esempio i Versi e prose di Carlo Pepoli (1837) e il Dante commentato da Foscolo (1845). Fra le fatture emesse dal Libraio Henry Bohn per gli acquisti della Biblioteca Reale, vale la pena di richiamare quella del 3 maggio 1841, alla quale è unita una lettera al Promis(19).

Il Libraio si scusa dei ritardi negli invii e specifica che i libri ordinati dal Promis sono inviati via mare a Boulogne in Francia presso l'agente sabaudo. La nota ammonta a 90 sterline e dai libri elencati si viene a sapere che in prevalenza erano opere di viaggio, di storia dell'arte, di religione, di geologia e di orientalistica. Il Rolandi, invece, che era fornitore anche del Pomba, come rivelano alcune lettere (cfr. ad esempio una lettera del 2 gennaio 1843), invia alla Reale frequentemente libri e incisioni.

Sentiamo quanto scrive ad esempio nell'aprile del 1843 al Promis: «Mi pervenne a tempo e debito il gentilissimo suo foglio in data 7 marzo. Mi diedi subito a unire i libri che col medesimo mi ordinava e ne ritardai per qualche settimana la spedizione in aspettativa che un mio amico doveva partire e che se ne sarebbe di buon animo incaricato di portarli seco fino a Torino, ma avendo poi cambiato idea, ne feci il dì 8 corrente spedizione direttamente a spese che al ricevere della presente saranno forse di già arrivati salvi nelle mani di V.S. illustrissima. Mi permetta di osservare che: 1°. i libri italiani n. 204 (...) presi dal mio catalogo erano già venduti; 2°. la carta di Spagna quantunque porti la data più recente è la stessa pubblicata nel 1822, soltanto si fece alcune correzioni ed aggiunte al rame e cambiato la data. Non avendomi indicato se dovevo mandarla montata sulla tela, o in semplice carta, preferii quest'ultimo modo come costando 26 scellini di meno e poi anche si può sempre far montare in qualunque paese. 3°. Burnes Travels in the Bokhara: non potei in nessun modo trovare l'edizione in 2 vol. 8° 1834, ma presi invece la 2ª edizione, rara pure in 3 volumi 18°, grande 1837, che contiene i medesimi rami e testo della prima e pubblicata dallo stesso editore. 4°. Mi sono preso la libertà di unire al pacco alcuni libri del Bent's List e Publishers Circular per V.S. Ill.ma anche alcuni libri dell'Atheneum per S.E. il Sig. Conte di S. Martino d'Aglié (...)» (BRT. Arch. Promis, scat. 6/III [80]).

In un'altra lettera, indirizzata da Londra il 30 aprile 1843 il Rolandi ancora comunica: «Illustrissimo Sig. Cavaliere, coll'occasione che un mio assistente Pietro Semenza, si reca a Milano, l'ho incaricato di portare a Torino un gran plico che mi ha rimesso il Sig. Hertte per S.M. Eccellenza; il conte Pollon me ne diede uno pure per S.E. il conte della Margherita e questi due; io vi unj alcuni numeri dell'Atheneum per il Sig. Conte S. Martino d'Aglié.

Varie dispense di opere scientifiche pel Sig. Cav. Mosca, qualche numero del Penny Magazine pel Sig. Demicheli; due numeri di giornali letterari bibliografici per V.S. Illustrissima ed infine una stampa colla descrizione del Carro aereo che qui si progetta. Questa stampa prego V.S. Illustrissima di aggradire a solo fine di cosa curiosa che alcuni ci mettono ferma fiducia di un buon successo! La stampa sudetta trovasi tra i fascicoli del Blunt Civil Engeneer per il Sig. Cav. Mosca, fu collà unita e rottolata acciò non si guasti.

Ho l'onore di rassegnarmi col più profondo rispetto, di V.S. Ill.ma Umilissimo Servitore Pietro Rolandi». (BRT. Arch. Promis, scat. 6/III [81]).

La pagina è un brano molto vivo per le letture che circolavano a Torino in quel tempo (specie per quanto riguarda i periodici) e che interessavano gli uomini di cultura vicini alla corte (il cav. Mosca citato è l'architetto Carlo Bernardo [1792-1867], autore dei Murazzi sul Po, del ponte sulla Dora, che da lui prende il nome, e infine della facciata della Basilica mauriziana).

Con l'accrescimento delle collezioni librarie diventa intanto sempre più urgente trovare altri spazi atti ad accogliere comodamente e a classificare adeguatamente le collezioni dei libri e dei manoscritti in continua espansione. I locali al primo piano dell'antica «Libraria» appaiono ora decisamente insufficienti, perché sovraccariche fino all'inverosimile(20).

Nel 1837 il Re autorizza a scegliere un nuovo locale posto al pianterreno del Palazzo, al di sotto della Galleria del Beaumont, in antico adibito a rimessa e legnaia. Della trasformazione dell'ambiente viene incaricato l'architetto di corte Pelagio Palagi (Bologna, 1777 - Torino, 1860), che oltre a progettare il vano architettonico, fornisce anche i disegni dei mobili e delle scaffalature(21).

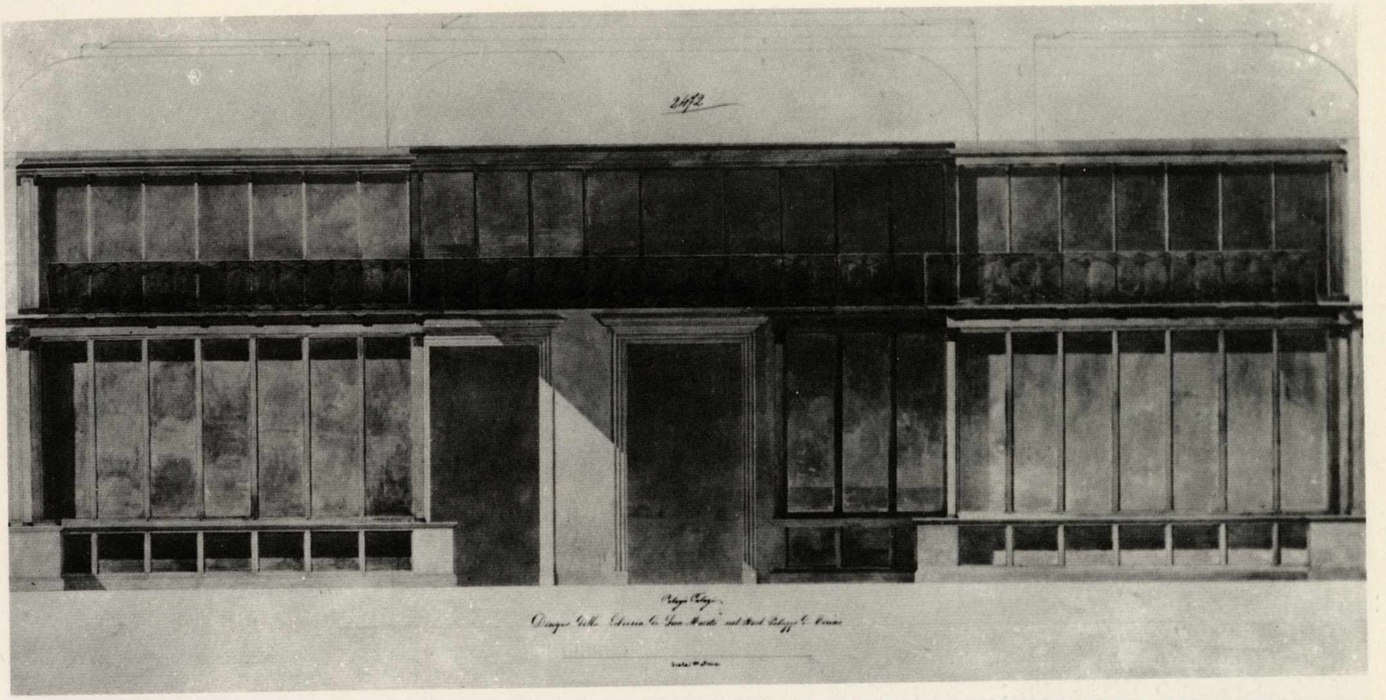
Nella sua *Autobiografia* infatti il Palagi scrive: «Nella Reale Biblioteca, oltre essere suo (*di Palagi*) disegno il comparto del volto, ed i scaffali, si conserva un album contenente 12 disegni lumeggiati di biacca di sua invenzione ed esecuzione rappresentante il Trionfo di Paolo Emilio, album che offrì in dono al prelodato Re e che gli valse l'ordine del merito civile»(22).

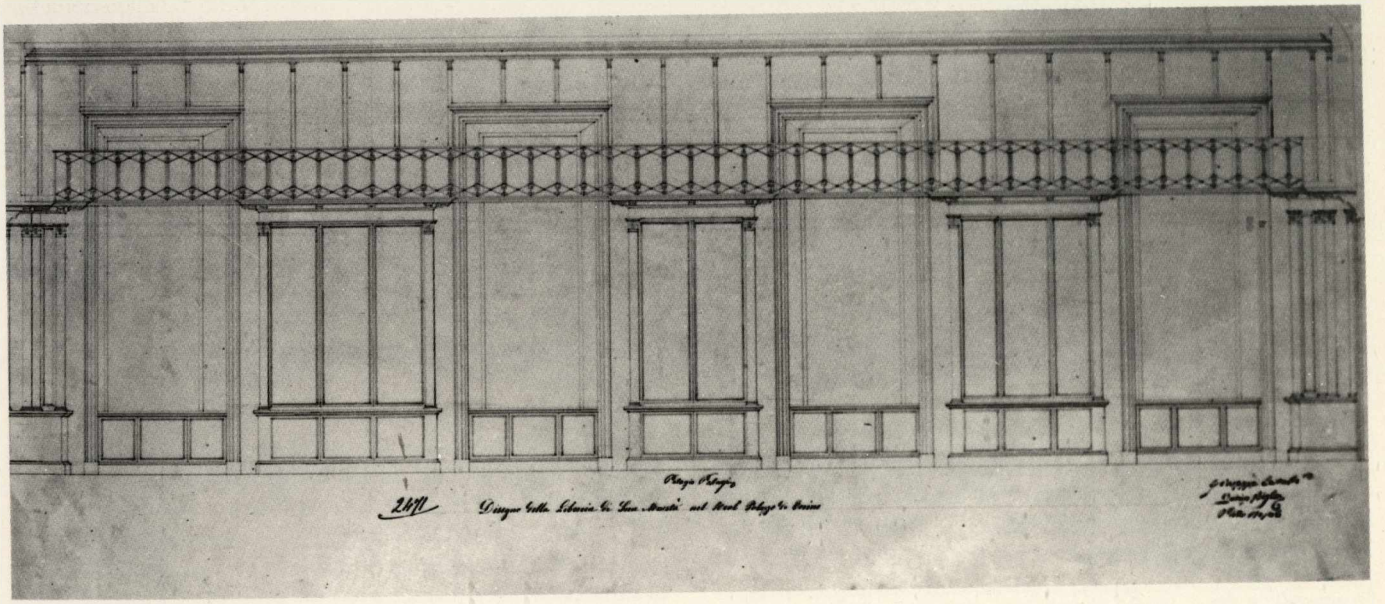
Palagi era in familiarità anche con il Promis, con cui condivideva la passione per l'antiquaria e le monete, come rivelano alcune lettere inedite dell'Archivio Promis, tre delle quali si riproducono qui di seguito(23).

La prima risale al 1847: «Pregiatissimo Sig. Cav.re Promis Amico Carissimo — scrive il Palagi — Le sono infinitamente tenuto per le medaglie in rame graziosamente regalatemi, e per la gentilezza usatami di propor, un cambio, che per me sarebbe stato sommamente vantaggioso, ogni qualvolta avessi avuto doppi da compensare le belle e rare monete

30. *Pelagio Palagi: disegno preparatorio per gli scaffali della Biblioteca Reale, penna e acquerello, 450x909. Bologna, Archiginnasio.*

31. *Pelagio Palagi: disegno preparatorio per gli scaffali della Biblioteca Reale, penna e acquerello, 450x909. Bologna, Archiginnasio.*

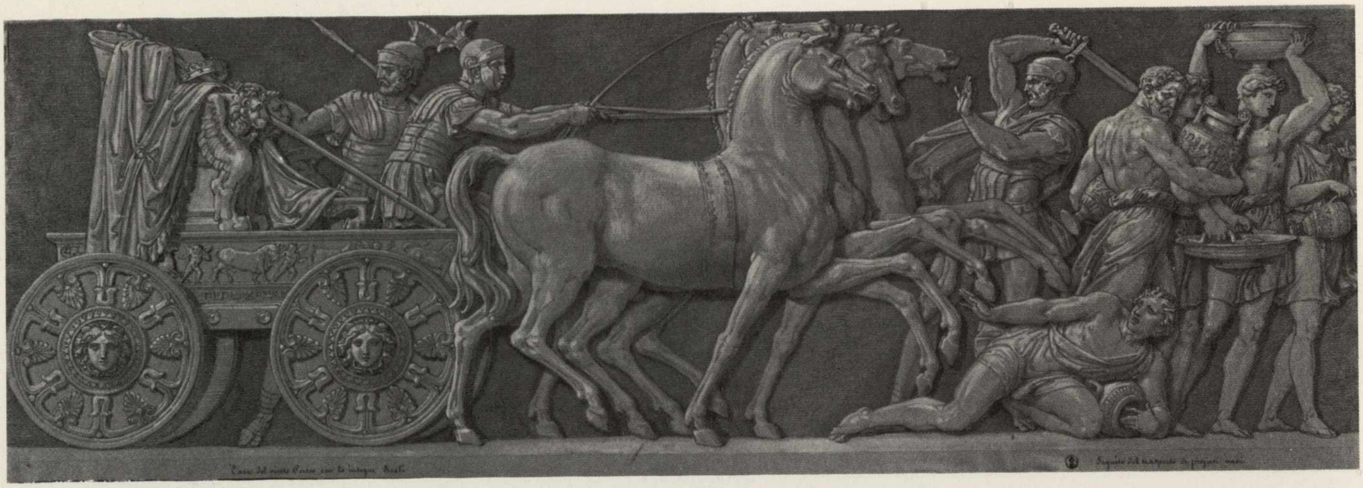

2472
Pelagio Palagi
Disegno della Libreria di Sua Maestà nel Real Palazzo di Torino


Pelagio Palagi
2471
Disegno della Libreria di Sua Maestà nel Real Palazzo di Torino

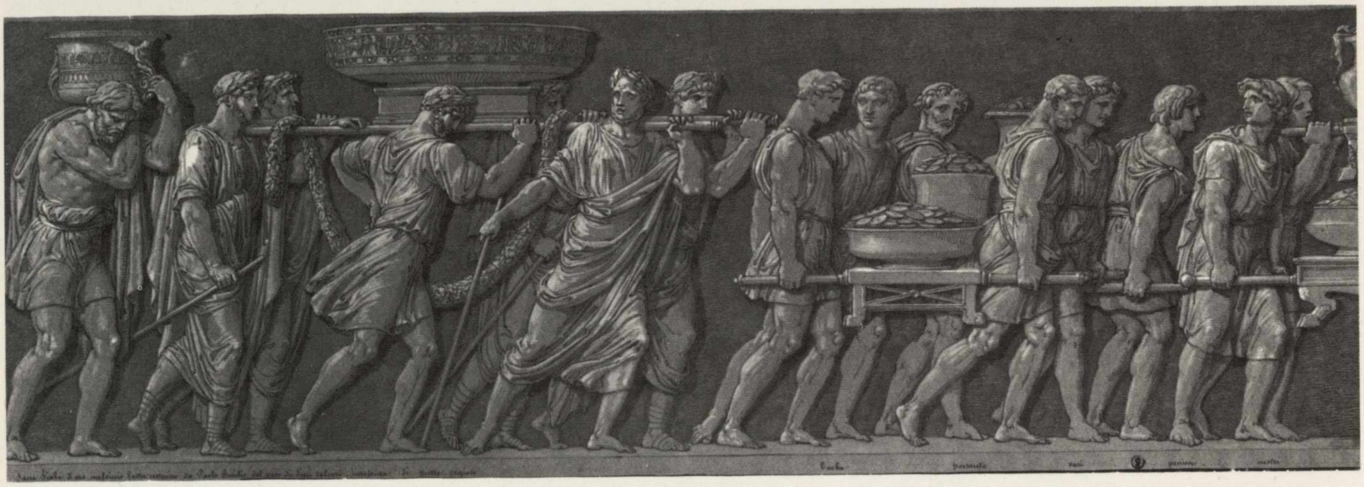
che Ella m'offeriva. Chi raccoglie non può, e non deve privarsi di quelle monete che rare volte non mai se ne può rinvenire la seconda, e deve sapersi tener care quelle che un puro caso gli ha fatto cadere nelle mani. Duolmi pertanto amico carissimo, di non potere assecondare il di lei desiderio ed ogni qual volta avrò doppi che le potessero convenire, sarà sempre mio dovere il tenerli a di Lei disposizione. La prego a tenermi a Lei obligatissimo e riconoscente, ed a credermi pieno di vera stima. Suo dev.mo servo ed amico Pelagio Palagi». (BRT. Arch. Promis, scat. 6/VII [69]).

La seconda, senza data, suona così: «Pregiatissimo Sig.r Cav.re Domenico Promis, Le ritorno il Quinario d'Onorio con altre due monete della stessa partita, e due delle Greche che ella ebbe la bontà d'inviarmi ieri. Ritengo tutte le altre, ed i scritti numismatici. Mi grazierà poi dirmi se le resto debitore, o no. Voglia intanto credermi a Lei obbligato e tenermi per suo Um. Devotissimo Servitore Pelagio Palagi». (BRT. Arch. Promis, scat. 7/II [37]).

In una terza infine, senza data, ma come indica l'inventario, ancora del 1847, dice «Pregiatissimo Sig.r Cav.re Amico Carissimo, Dalla di Lei opera sopra i Sigilli de' Principi di Savoja, ed in quello di Amedeo VI, n. 69 vi scorgo rappresen-


Carro del vinto Perseo con le insegne Reali
Seguito del trasporto di preziosi vasi

32. *Pelagio Palagi:* Il trionfo di Paolo Emilio sul re Perseo.*Particolare del «carro del vinto Perseo con le insegne reali seguito dal trasporto di preziosi vasi», penna, acquerello, biacca, 605x227.*



33. *Pelagio Palagi:* Il trionfo di Paolo Emilio sul re Perseo. *Particolare della «sacra fiala d'oro massiccio fatta costruire da Paolo Emilio del peso di dieci talenti, intessuta di pietre preziose», penna, acquerello e biacca, 605x227.*

tata un'aquila, già firmata dai Conti, molto prima di questo, ne' loro sigilli. Parmi dunque che la potrei conservare nel mio scudo, ed anche spargerla su la sopravveste all'intorno della croce. Su di ciò mi rimetto al di lei savio parere, come pure mi grazierà di dirmi, se il luogo dell'ornato che circonda lo stesso scudo, io vi possa sostituire in caratteri gottici, la legenda del sigillo dello stesso Conte, segnato n. 72. Colgo quest'incontro per protestarmi a Lei obligatissimo, e dirmi pieno di stima. Suo dev.mo servo ed amico Pelagio Palagi». (BRT. Arch. Promis, scat. 6/VII [48]).

La sala progettata dal Palagi ha forma rettangolare. Voltata a botte ha entrambi le estremità conchiuse da due catini absidali semicircolari. Gli armadi che la completano, addossati alle pareti di cui possediamo ancora due disegni a penna e acquerello conservati all'Archiginnasio di Bologna(24), sono in doppio ordine con balconata superiore. Altri contenitori di libri a vetrina, che in pianta riprendono la forma absidata del vano, furono progettati dall'artista per le parti centrali del salone. L'intera volta venne decorata a monocromo su disegno del Palagi dai pittori Angelo Moja e Marco Antonio Trefogli.

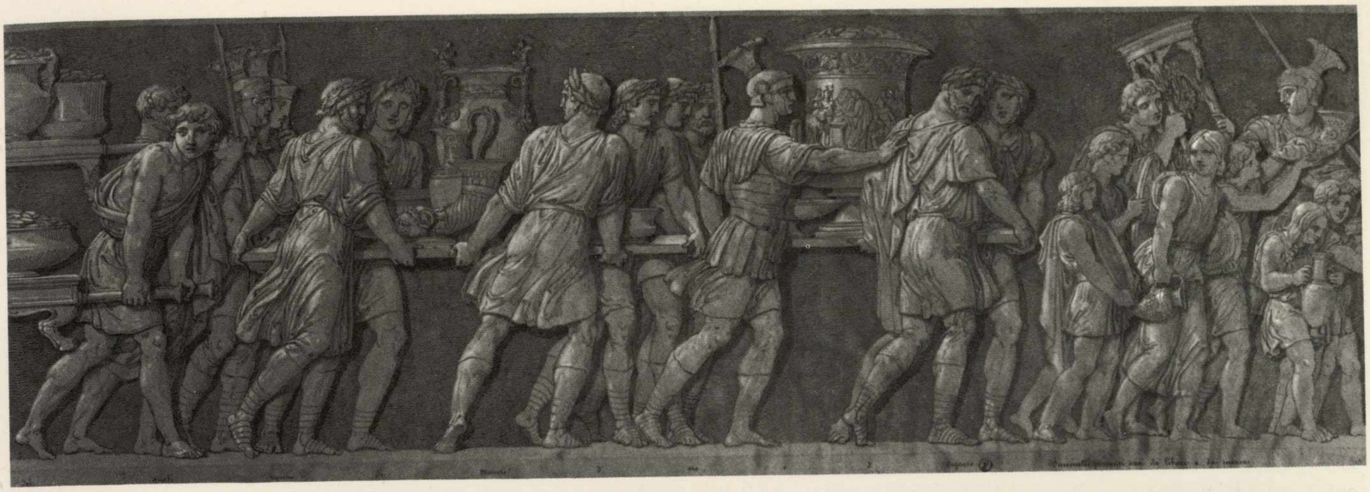
Questi collaboratori del Palagi erano milanese l'uno e ticinese l'altro(25).

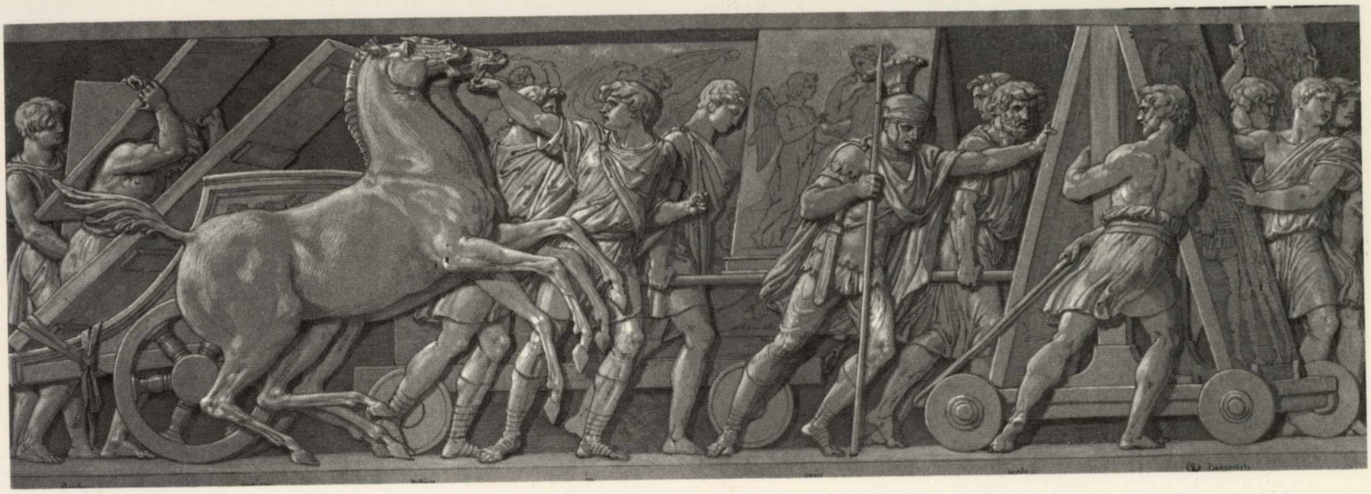
Il Moja, che fu attivo a Torino sino alla metà degli anni sessanta dell'Ottocento, era pittore scenico e decoratore (preparò scenografie per il Teatro Regio fra il 1850 e il '55); nel 1861 diresse i lavori di restauro dello stesso Regio; espose più volte alla Promotrice piemontese e fu anche insegnante di prospettiva all'Accademia Albertina(26). Marco Antonio Trefogli (1782-1854) invece, con il Palagi collaborò ai lavori di Palazzo Reale, Racconigi e Stupinigi(27). Per questi pittori abbiamo mandati di pagamenti che risalgono al giugno 1841(28).

La tematica generale raffigurata nella decorazione è la celebrazione delle scienze e delle arti, con le effigi di illustri protagonisti italiani (specie piemontesi) ed europei in questi specifici settori. L'intera volta appare suddivisa in undici campate. In ognuna di queste i pittori inserirono al centro un medaglione con una figura classica inquadrato da motivi decorativi a greca e a girali. Ai lati, quattro medaglioni per parte, più piccoli, con busti di profilo di questi personaggi illustri insieme con un riquadro, con la rappresentazione che si riferisce alle arti o scienze celebrate nel settore. I

34. *Pelagio Palagi:* Il trionfo di Paolo Emilio sul re Perseo. *Particolare della «turba portante vasi preziosi molti dei quali ripieni di monete d'oro e d'argento», penna, acquerello e biacca, 605x227.*

35. *Pelagio Palagi:* Il trionfo di Paolo Emilio sul re Perseo. *Particolare delle «greche pitture in vario modo trasportate», penna, acquerello e biacca, 605x227.*





nomi di questi personaggi con le scienze celebrate compaiono entro cartelli-«titula».

Ecco come si susseguono queste decorazioni. Nella prima campata entrando viene celebrata la Storia.

Nella parete di sinistra della volta sono raffigurati e citati, per ordine: Müller, Tucidite, Carlo Botta, Machiavelli, Dino Compagni, Muratori, Giuseppe Francesco Michaud ed Erodoto. Nella parete di destra: Giannone, Uberto Foglietta, Tacito, Guicciardini, Tito Livio, Hume, Carlo Denina e Cesare.

Nella seconda campata si illustra l'Antiquaria e l'Archeologia. I personaggi celebrati sono: Gell, Jacopo Durandi, Maurachi, Haucarville, Winckelmann, Eckel, Carlo Fea, Sestini, Maffei, P. Maria Paciaudi, Montfauçon, Champlion, Giusto Lipsio, Fabretti, Antonio Bosio, Visconti.

Nella terza campata vengono esaltati i geografi e gli esploratori: Cadamosto, M. Antonio Natta, Montesquieu, Tolomeo, Beccaria, Strabone, Aimone Cravetta, Marco Polo, Giustiniano, Vasco de Gama, Bartolo Vespucci, Filangieri, Antonio Uso di Mare, Magellano.

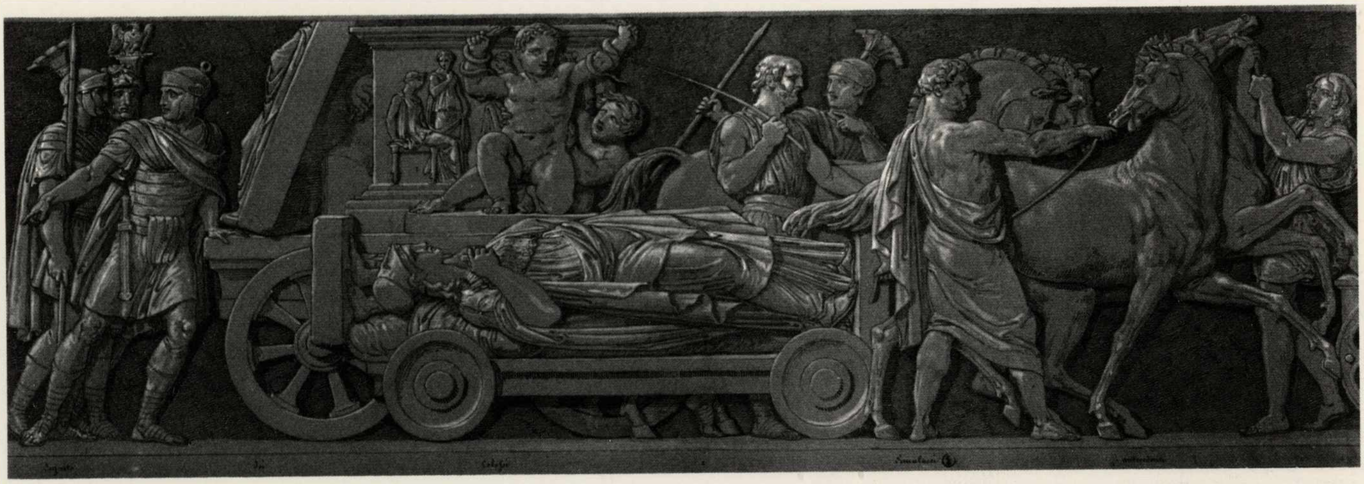
Nella quarta campata si celebrano gli studiosi di Geometria: Lalande, Filippo Maraldi, Galileo, Marghi, Erone, Vauban, Domenico Cassini ed Euclide.

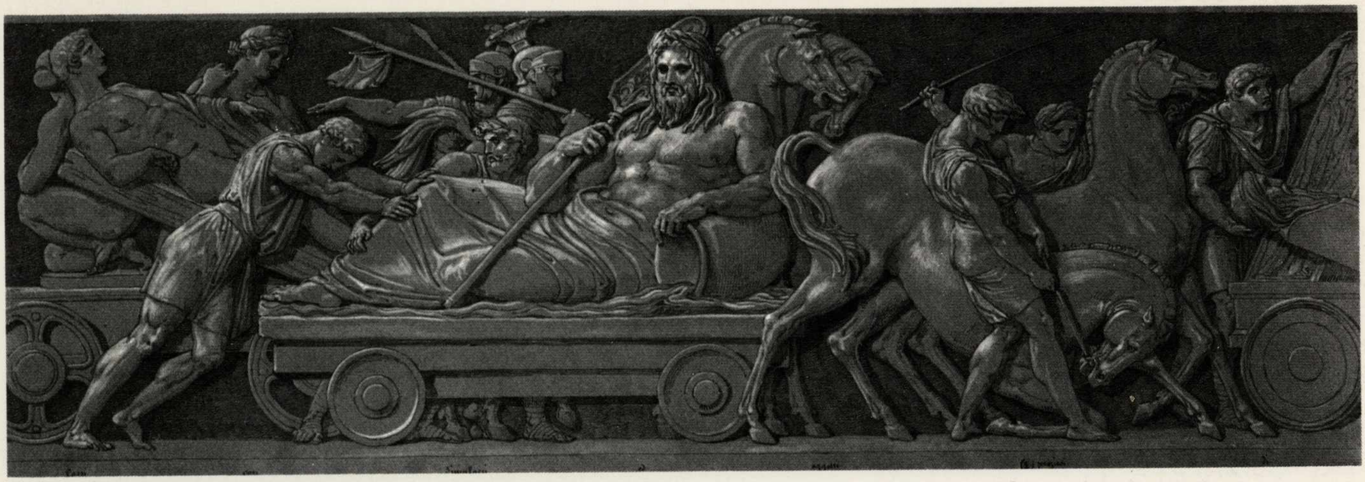
Nella quinta i fisici: Justi, Bertollet, Borda, Volta, Paoli, Chaptal, Giobert, Hany, Franklin, Beccaria, Forcroi, Spallanzani, Lavoisier, Saussurre, Giovannetti, Galvani. Nella sesta i medici: Jenner, Malacarne, Ippocrate, Haller, Galeno, Scarpa, Canavesio, Avicenna, Morgagni, Cigna, Ackerman, Cooper, Raydit, Branor, Bertrandi, Creselden. Nella settima i ricercatori di scienze naturali: Vaucher, Bertero, Rozier, Clatton, Vaillant, De Haen, Viviani, Nebel, Dillen, Allioni, Mattani, Aldovrandi, Dioscoride, Donati, Balbis, Linneo. Nell'ottava gli stampatori e i commediografi: Rob, Bodoni, Gütenberg, Obrilin, Plinio, Aldo, Bonelli, Elzevir, Cuvier, Valperga Caluso, Buffon, Sacry, Terenzio, Aronico, Rossi, Redi. Nella nona i filosofi e i tragediografi: Schiller, Baretti, Bartoli, Fenelon, Bossuet, Boccaccio, Laistre, Massilon, Cervantes, Bandello, Quintiliano, Cicerone, Eschine, Demostene, Saint Réal, Aristotele. Nella decima i poeti: Dante, Alfieri, Shakespeare, Orazio, Goethe, Virgilio, Diodata Saluzzo, Anacreonte, Ariosto, Chiabrera, Omero, Tasso, Milton, Petrarca, Passeroni, Sofocle.

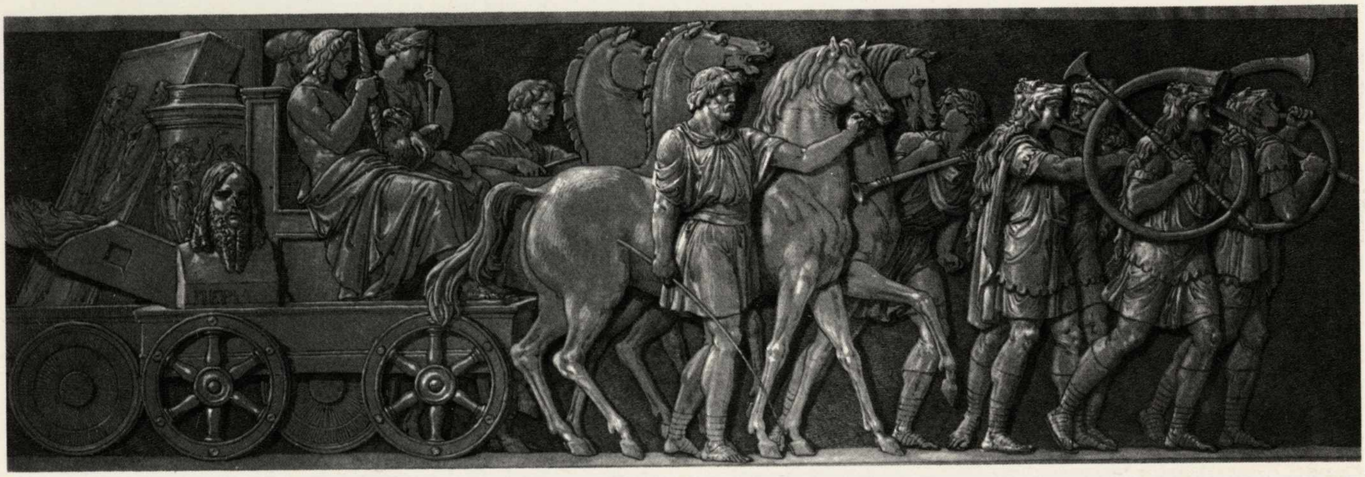
36. *Pelagio Palagi:* Il trionfo di Paolo Emilio sul re Perseo. *Particolare del «seguito dei colossi e simulacri antecedenti», penna, acquerello e biacca, 605x227.*

37. *Pelagio Palagi:* Il trionfo di Paolo Emilio sul re Perseo. *Particolare dei «carri con simulacri ed oggetti preziosi di scultura tolti ai Macedoni», penna, acquerello e biacca, 605x227.*

38. *Pelagio Palagi:* Il trionfo di Paolo Emilio sul re Perseo. *Particolare dei «carri con simulacri ed oggetti preziosi di scultura tolti ai Macedoni. Tubicini che aprono la pompa trionfale», penna, acquerello , biacca, 605x227.*







Nell'undicesima e ultima, gli artisti: Bramante, Bernardo Castello, Palladio, Fidia, Canova, Raffaello, Boucheron, Tiziano, Dürer, Gaudenzio Ferrari, Michelangelo Buonarroti, Correggio, Apelle, Leonardo, Luca Cambiaso e Prassitele.

La nuova sede della Biblioteca è pronta nel maggio del 1842, come apprendiamo anche da un'annotazione sul Giornale della Regina Maria Teresa, moglie di Carlo Alberto: «11 Mai Mercredi. De 9 à 11 J'ai vu avec Elise, Marie, Adele, Mes. de Vaira, Pensa et Pallavicini et Mme de Sangiust, Viale et Durazzo, la nouvelle Bibliothèque et le Medailler et la Salle d'asile du Roi» (Giornale della Regina Maria Teresa moglie di Carlo Alberto, dal 1° gennaio 1841 al 6 gennaio 1855. BRT. Casa Savoia, IV - I, vol. 2).

Nell'agosto dello stesso anno tutto il materiale bibliografico viene definitivamente sistemato nei nuovi locali al pianterreno del Palazzo(29).

All'inizio della direzione Promis la Biblioteca raccoglie libri di argomento vario, con preminenza per i settori di storia e di araldica. Successivamente, altri filoni si aggiungono ai precedenti: geografia, viaggi, antiquaria, letteratura classica, storia delle arti e di monumenti, tecniche militari(30).

Accanto agli acquisti sul mercato europeo, a cui in precedenza si è fatto cenno, sono da ricordare anche i manoscritti donati alla Biblioteca in questo periodo di tempo. Tra gli altri: la Bible de Sens (Varia 200) il Testamentum novum miniato da Cristoforo De Predis nel 1476 per Galeazzo Maria Sforza (Varia 129), a proposito del quale lo stesso Carlo Alberto scrive il 20 settembre 1843 al Promis, in termini entusiasti: «J'ai vu avec autant d'intérêt que de plaisir le superbe et precieux manuscript que vouz m'avez envoyé mon cher Promis. J'en ferai l'acquisition pour notre bibliothèque avec beaucoup de satisfaction et je vous remercie de me l'avoir procuré»(31).

Tra il 1839 e il '40 la Biblioteca si arricchisce anche di alcuni importanti incunaboli e del prezioso fondo dei disegni antichi. Il recupero e il reperimento del fondo dei disegni antichi è opera di Giovanni Volpato(32).

Giovanni Volpato (Chieri, 1797 - Torino, 1871) è una singolare figura di amatore e conoscitore, commerciante di opere d'arte che aveva, con frequenti viaggi in Italia e all'estero, raccolto una notevole raccolta di disegni e di stampe. Nel 1837 era stato nominato segretario dell'Accademia Albertina e ispettore della Quadreria. In seguito (1841) diventò anche professore nella stessa Accademia e "conservatore artista" del Gabinetto disegni e stampe del Re. Incisore lui stesso, amò in particolare il taglio di bulino, di cui diede eccellenti saggi. Sin dal 1836 aveva offerto al Promis la sua collezione, come apprendiamo da un passo del Diario del Degubernatis, dove si viene a sapere che la collezione era proposta per una rendita annua di L. 3.500.

Un altro nucleo importantissimo manoscritto di cui si arricchì la Reale durante la direzione di Domenico Promis fu il fondo di manoscritti orientali già appartenente al barone Romualdo Tecco e ceduto alla Biblioteca nel 1843(33).

Originario di Boves (1802-67), il Tecco era un diplomatico di carriera, che aveva contribuito a stabilire ottimi rapporti e scambi tra gli Stati Sardi e il medioriente, dove aveva a lungo soggiornato. Studioso attento della cultura dei paesi dove aveva trascorso gran parte della sua esistenza egli aveva nel contempo riunito una raccolta di oggetti orientali di gran pregio, tra cui una serie importante di manoscritti miniati(34).

Nel 1848, con la proclamazione dello Statuto albertino, la Biblioteca diventò bene della Corona. Dopo la battaglia di Novara, da Oporto, Carlo Alberto non cessò di pensare alla Biblioteca, come apprendiamo da una lettera inviata al Promis il 27 giugno: «J'espère pouvoir me procurer quelques livres anciens d'Eglise tous peints et bien beaux. Si j'y réussis, je vous les enverrai car mon coeur est toujours avec vous» (Sclopis, 1879, *cit.*, p. 18).

Il Promis morì nel 1874. Come suo successore alla direzione della Biblioteca fu chiamato suo figlio Vincenzo, che dapprima fu reggente del Medagliere e della Biblioteca stessa (dal 1° marzo 1875), e poi bibliotecario e conservatore (dal 28 dicembre 1875)(35).

Nato a Torino nel 1839, aveva inizialmente lavorato come funzionario del Ministero degli Affari Esteri (dal 1861 al '65). Introdotto dal padre in Biblioteca, ne aveva seguito le orme e gli interessi, soprattutto nei settori dell'antica numismatica e dell'erudizione storico-documentaria per la storia patria. Nel settore delle ricerche numismatiche pubblicò numerosi contributi eruditi, tra cui spicca per rigore filologico: Le Tavole sinottiche delle monete battute in Italia, o da Italiani all'estero, illustrate con note (1869). Tra le memorie storico documentarie vanno invece menzionate numerose edizioni di testi riguardanti l'antica storia piemontese, tra cui: il Memoriale di Giannandrea Saluzzo di Castellar (1869); i Memorabili di Diego Colombo (1870); le Cronachette astensi inedite (1879); i Documenti spettanti a tre monasteri di Asti (1871); le Cento lettere concernenti la storia del Piemonte dal 1544 al 1792 (1870); Meubles, Ornements religieux, Vaisselle, Tapisseries, empruntés par le Pape Felix V à l'hôtel de la Maison de Savoie (1875); e soprattutto l'inizio della Bibliografia storica degli stati della Monarchia di Savoia avviata nel 1884 e continuata poi dal Manno.

Da ultimo, va infine ricordata anche la pubblicazione dei «Disegni di Gaudenzio nella Biblioteca di S.M. in XXI tavole» (1884). Si tratta della riproduzione fotografica di ventitré disegni «che si conservano in originale — come scrive il Promis nella presentazione del fascicolo — nella collezione di S.M. l'Augusto nostro Sovrano annessa alla sua Biblioteca privata», dovute a Pietro Carlevaris «autore di altri pregiati consimili lavori». Tali disegni, in realtà, non appartengono tutti alla mano di Gaudenzio (per la cui ricostruzione storica il Promis rinvia alla Biografia del Colombo, pubblicata nel 1881(36).

Vincenzo Promis fu socio dell'Accademia delle Scienze e di altre Accademie italiane e straniere. Ricoprì anche l'incarico di Ispettore degli scavi e dei monumenti di antichità e di belle arti della provincia di Torino, dal maggio del 1874.

Durante il periodo della direzione di Vincenzo Promis le consistenze della Biblioteca Reale si consolidarono ulteriormente. Umberto I fu molto interessato alla vita e alla continuazione della Biblioteca. Le assegnò una considerevole dotazione e fece inviare da Roma tutte le opere a stampa uscite in Italia. Con Vincenzo Promis l'Istituto si arricchì ancora, specialmente nei settori della storia dinastica e risorgimentale, dell'economia, della nobiltà, delle lettere, della politica; quindi in quelli dell'arte sacra e della storia della Valle d'Aosta e della Savoia. Particolare cura venne infine dedicata alla raccolta di documentazione attinente alle collezioni presenti nella Biblioteca.

Morto improvvisamente il Promis a soli cinquant'anni nel 1889, gli succedette nella direzione della Biblioteca il barone Carutti di Cantogno(37).

Il Carutti era nato a Torino nel 1821 e morì a Cumiana nel 1909. Poeta, storico, politico, aveva iniziato la sua carriera come funzionario del Ministero degli Esteri, dove lavorò dal 1848 al 1862. Durante il governo Cavour partecipò a importanti azioni diplomatiche; fu membro del Parlamento subalpino come rappresentante della destra; senatore del Regno dal 1889, direttore della Reale dal 1879 per incarico di Re Umberto, dal 1884 divenne anche presidente della Deputazione di Storia Patria.

Autore di saggi politici tra cui: Dei principi del governo libero, (1861); poeta (una sua tragedia, la Velinda, fu rappresentata nel 1845; raccolte di versi furono stampate nel 1885 e nel 1891), fu soprattutto storico nella tradizione della ricerca documentaria e diplomatica. I suoi interessi maggiori nel campo degli studi storici furono quelli relativi alla casata di Savoia durante il primo Settecento e alle sue origini (Storia del Regno di Vittorio Amedeo II, 1856; Storia del Regno di Carlo Emanuele III, 1859; Il Conte Umberto Biancamano, 1884; Regesta comitum Sabaudiae, Italia Marchionum, 1889; Storia della corte di Savoia durante la Rivoluzione e il primo Impero, 1892).

Con il Carutti la Biblioteca si arricchisce di altre importanti opere manoscritte. Tra le più notevoli il Codice del Volo di Leonardo, donato nel 1892 alla Regina Margherita da Teodoro Sabachnikoff, studioso del Rinascimento italiano. I cinque fogli mancanti al codice nel momento del suo acquisto, furono in seguito (1903 e 1920) reperiti sul mercato antiquario.

Il Carutti, insieme con l'incremento dei fondi bibliografici, si curò di aprire la Biblioteca ai frequentatori esterni. In una lettera del luglio 1899 indirizzata a Ponzio Vaglia, aiutante di campo del Re, il Carutti scrive: «Potendo forse non dispiacere a S.M. il Re di conoscere quale sia stata negli scorsi due anni la frequenza degli studiosi alla Biblioteca Reale, ne informo V.E. Dal luglio 1897 al luglio 1898 intervennero 1794; dal luglio 1898 al luglio del corrente 1899 ve ne furono 1575. Questo numero di studiosi, che non sono semplici lettori, dimostra come sia benefica la munificenza sovrana, che procura ospitali sussidi alle erudite ricerche».

Dal 1909, alla morte del Carutti, la Biblioteca venne affidata ad Antonio Manno, che la diresse sino al 1918(38).

Di origine sarda (il padre Giuseppe era stato presidente dei senati di Nizza e Torino, nonché autore di una Storia della Sardegna, 1825-27), Antonio fu uno degli storici di indirizzo erudito più importanti fra quelli operanti in quell'epoca in Piemonte.

Segretario della Deputazione di storia patria, che pubblicava la Biblioteca della società storica subalpina e il Bollettino storico bibliografico subalpino, promotore della Biblioteca di storia italiana, emanazione della Regia Deputazione di storia patria per le antiche province di Lombardia; commissario del Re alla Consulta araldica (dal 1880), fondatore del Bollettino ufficiale della stessa (1891-1918), organizzatore dell'Esposizione dell'arte sacra a Torino (del 1898), il Manno è autore di importanti opere documentarie sulla storia subalpina (Relazione del Piemonte del Signor di Sainte-Croix (1877); Relazioni e documenti sull'assedio di Torino nel 1706 (1878-83); Relazioni diplomatiche della Monarchia di Savoia dalla prima alla seconda restaurazione (1886-91); Le campagne di guerra in Piemonte; Curiosità e ricerche di storia subalpina (1874-82); Informazioni sul Ventuno in Piemonte (1879); Bibliografia storica degli stati della Monarchia di Savoia (1884-1913); Il patriziato subalpino. Notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte dai documenti (1895 e seguenti).

La Biblioteca Reale con il Manno diventa, in collegamento diretto con la Deputazione di studi patri, il centro delle ricerche storiche a Torino sul Piemonte, nel secondo decennio del Novecento. Inoltre, in questo stesso periodo ebbe un ampliamento dei suoi locali. Nel 1911 infatti trasformò il sotterraneo sottostante al Salone monumentale in magazzino deposito e si aggiunsero altri ambienti al seguito del salone di studio.

Alla morte del Manno, la gestione della Biblioteca venne affidata ad alcuni militari. Dapprima, dal 1919 al 1935, a Nicola Brancaccio di Ruffano, specialista di storia militare e piemontese. Quindi (1935-48) a Cordero di Montezemolo e poi ad Adriano Alberti(39).

Prima del secondo conflitto mondiale durante la gestione Brancaccio e Cordero si costituì accanto ai fondi antichi anche un fondo di consultazione.

Le consistenze della Biblioteca assommano ormai a centoventimila volumi, cinquemila manoscritti, un migliaio di pergamene. Dopo il secondo conflitto mondiale, a partire dal 1948 la Biblioteca venne affidata in amministrazione alla Direzione dei beni demaniali. Quindi consegnata temporaneamente alla Soprintendenza bibliografica per il Piemonte in qualità di sezione distaccata della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Infine, nel 1973 diventò Istituto autonomo assieme a quelle Biblioteche italiane aventi particolari compiti e funzioni «per la particolare funzione storica e la singolarità delle materie rappresentate nelle raccolte bibliografiche»(40). Nel dopoguerra durante la direzione della prof.ssa Marina Bersano Begey, insigne studiosa di cinquecentine piemontesi e di letteratura polacca, a cui si deve il merito della riorganizzazione dell'attività della Biblioteca, altre importanti acquisizioni hanno arricchito la Reale di Torino(41).

Nel 1952 si acquistò la Biblioteca di Cesare Saluzzo costituita di diciassettemila opere a stampa e di oltre ottocento manoscritti. È una raccolta unica nel suo genere, riunita dallo studioso tra il 1815 e il 1850, costituita da opere specialistiche sull'arte militare, la guerra e le fortificazioni dal Quattrocento all'Ottocento.

Nel 1970 si acquisì il fondo Pallavicino Mossi donato dalla famiglia Visconti-Venosta: raccolta di incunaboli e di libri molto preziosi. Inoltre: l'Archivio Promis, la collezione dei Marchesi Roero di Cortanze (opere in dialetto piemontese); un nucleo di lettere e documenti relativi alla casa di Savoia, proveniente da un archivio privato piemontese; l'epistolario della Regina Maria Clotilde con il conte di San Marzano; alcuni Statuti piemontesi (tra cui l'originale membranaceo di Revigliasco) già di proprietà Patetta.

Nel 1978, infine, alla Biblioteca Reale è stata affidata la gestione della Biblioteca di Superga⁽⁴²⁾. È, quest'ultima, un fondo di oltre quattromila opere e di oltre diecimila volumi di storia ecclesiastica, teologia, ascetica, letteratura sacra e diritto appartenente in origine alla Regia Congregazione della Madonna di Superga, fondata nel 1730. Il nucleo originario di questo fondo librario proveniva dalla Libreria ducale. Fu potenziata sino alla fine del secolo XVIII, durante l'attività del Convitto ecclesiastico; smembrata nel 1801 a seguito della soppressione degli ordini religiosi, fu parzialmente ricomposta durante la Restaurazione, nel 1818.

NOTE

Le abbreviazioni BRT e AST citate nel corso della trattazione indicano rispettivamente i fondi documentari della Biblioteca Reale di Torino e dell'Archivio di Stato di Torino.

(1) La Patente con nomina del primo Bibliotecario della Reale il conte Provana risale al 1° giugno 1831 (cfr. AST. Sezioni riunite cat. 59. 262).

(2) Sulla politica culturale di Carlo Alberto cfr.: N. NADA, *Roberto D'Azeglio*, I, 1790-1846, Roma 1965; inoltre: L. BOLLEA, *La Galleria dell'Accademia*, Torino 1936; N. RODOLICO, *Carlo Alberto*, Firenze 1931-1943, 3 voll.

(3) Per la nomina del Provana, cfr. *Gazzetta Piemontese*, n. 80, 5 luglio 1831; BRT. Arch. I/I (I). Sul Provana cfr.: L. SELVAGGI-E. SIMONDI, 1979 (con bibliografia).

(4) BRT. Misc. P. 166; Varia 276, 1-2 e Varia 278.

(5) Cfr. F. SALATA, *Carlo Alberto inedito. Il diario autografo del Re, letture intime ed altri scritti inediti*, Milano 1931, p. 72.

(6) Cfr. PAROLETTI, 1834, p. 21; ROVERE, 1858, pp. 52, 172-173 n. 118.

(7) Cfr. sul significato simbolico di questo affresco la *Memoria* autografa del pittore trascritta da ROVERE, 1858, p. 217.

(8) BRT. Arch. I/IV (2).

(9) Sugli acquisti della Biblioteca di questo periodo cfr. SELVAGGI-SIMONDI, *cit.*, pp. 174-176.

(10) BRT. St. Patria 680. Su Ludovico Costa cfr. P. ASTRUA, in *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni*, Torino 1982, p. 53 sgg.

(11) Cfr. BRT. Arch. Promis, 10/X (19) (per il *Pontificale Romanum*).

(12) BRT. Arch. Promis, I/IV/6.

(13) Su Domenico Casimiro Promis cfr.: SCLOPIS, 1874; RICCI, 1874; DANNA, 1874.

(14) Su Carlo Promis cfr.: G. LUMBROSO, *Carlo Promis, architetto storico ed archeologico torinese*, Torino 1877.

(15) Cfr. BRT. Arch. Promis, 10, X (6). «Rapporto intorno al viaggio letterario fatto per ordine di S.M. il Re Carlo Alberto da Luigi Cibrario e Domenico Promis (Torino, 16 novembre 1832)».

(16) Cfr. le lettere pubblicate da SCLOPIS, 1874, pp. 15 sgg.

(17) Cfr. SCLOPIS, 1874, lettere del 27 giugno 1843 (pp. 17-18) e del 1847.

(18) Sul Rolandi cfr.: M. NAGARI, *Pietro Rolandi da Quarona Valsesia (1801-1863)*, Novara 1959.

(19) Per la Fattura accompagnata da lettera del 3 maggio 1841 cfr. BRT. Arch. Promis, 6/1/24. Altre fatture: Arch. Promis, scat. 6 (I, 56); (II, 10); III (80); III (81); III (82); VI (55); VI (81).

(20) Questa situazione è sottolineata anche da DAVIDE BERTOLOTTI nella sua *Descrizione di Torino* (Torino 1840, p. 124): «Troppo angusto ormai riuscendo il luogo assegnato a questa Biblioteca sempre crescente, si viene apparecchiando a pian terreno un luogo più vasto e più acconcio a riceverla».

Altre Guide su Torino che descrivono la Reale sono: *Dieci giorni a Torino. Almanacco storico pel 1831*, Torino 1831 (p. 114: «Oltre la biblioteca dell'Università merita di essere osservata benché non sia una gran cosa, quella del Re di Sardegna. Ivi giacciono varie opere che scrisse Carlo Emanuele Duca di Savoia. Molti de' libri preziosi che ella conteneva, sono stati depredati ne' primi giorni dell'ultima invasione de' francesi. Le armi, che vi si osservano sono formate di un legno, che produce un bellissimo effetto, disegno del conte Calleri di Groscavallo. Sopra una tavola si vede una piccola statua in bronzo del Duca Emanuele Filiberto, che è un'opera assai bella. Le quattro sovrapporte sono di Pietro Nogaretti (sic)».

Quindi: M. PAROLETTI, *Turin à la portée de l'étranger, ou description des palais, édifices et monuments de science et d'art*, Turin 1834; P. BARICCO, *Torino descritta*, Torino 1869, pp. 581-583 («La Biblioteca si può visitare tutti i giorni non festivi dalle 9 antimeridiane alle 4 pomeridiane coll'assenso del Bibliotecario. Si può anche avere il permesso di frequentarla per ragione di studi speciali»).

(21) Su Pelagio Palagi cfr.: *Pelagio Palagi artista e collezionista. Catalogo della mostra*, Bologna 1976.

(22) Cfr. *Pelagio*, 1976, *cit.*, p. 29.

(23) Le lettere inedite sono quattro; la quarta che qui non si riproduce è un biglietto a Domenico Promis datato 1850 (BRT. Arch. Promis, Scat. 7/1 [35]).

(24) I due disegni conservati nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (inv. n. 2471 e 2472) sono a penna e acquerello (cfr. *Pelagio*, 1979, *cit.*, p. 193, n. 173).

(25) L'individuazione del due collaboratori di Palagi alla volta della Reale da lui progettata si deve a F. DALMASSO (*Pelagio*, 1979, *cit.*, p. 205) cfr. anche: GRISERI, 1978, *cit.*, p. 15.

(26) Cfr. anche: M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, in «Storia del Teatro Regio», Torino 1980; F. Dalmasso, in «L'Accademia Albertina di Torino», Torino 1982, p. 42.

39. *Legatura in marocchino rosso e fregi in oro, sec. XVII, del volume:* Theatrum Statuum...Sabaudiae, *Amstelodami 1682, 600x385.*

40. *Legatura in marocchino rosso con fregi in oro, sec. XVIII, del volume:* Prediche quaresimali scritte e dette...*da Carlo Francesco Badia, Torino 1749, 275x214.*

41. *Legatura in pelle con intarsi e fregi in oro, sec. XVIII, del volume ms.:* Application des Règles du sixième livre de l'architecture militaire... *par Benois Maurice duc de Chablais, 510x365.*

42. *Legatura in marocchino rosso con fregi in oro, sec. XVIII, del volume: Giovan Crisostomo Trombelli,* Arte di conoscere l'età de' codici latini e italiani, *Bologna 1756, 270x205.*

---

(27) Cfr. Zhieme Becker, 1939, vol. XXXIII; Viale Ferrero, 1980, *cit.*

(28) Cfr. AST, *Sezioni Riunite. Controllo Generale Azienda Real Casa, Mandati anno 1841.* vol. 2, f. 21 («Primo acconto sul prezzo delle pitture che stanno eseguendo sulla gran volta della Biblioteca Militare sotto la Galleria del Beaumont, L. 1500»); vol. 2, f. 23 («Secondo acconto sul prezzo delle pitture che stanno eseguendo nella gran volta della Biblioteca Militare sotto la Galleria detta del Beaumont»); vol. 2, f. 65 («L. 3.500 per saldo delle 6300 ammontare delle pitture sud.te»).

(29) Lo si deduce dal seguente documento BRT. Arch. Promis scat. 6/11 [43]: «Azienda generale della Real Casa. Torino li 9 Agosto 1842. Ill.mo Signore col.mo. Ricevo ora la relazione fatta a S.M. in cui si accordano le gratificazioni agli individui che lavorarono per il trasporto della Biblioteca nella proporzione seguente L. 900».

(30) Cfr. Sclopis, 1874, *cit.*

(31) Cfr. Sclopis, 1874, *cit.*, p. 15.

(32) Su Giovanni Volpato cfr. Bollea, *Una donazione del Re Carlo Alberto alla R. Accademia Albertina*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», 1932; Bertini, 1958, *cit.*, p. 5, n. 1.

(33) BRT. Arch. Promis, scat. 10/XII (38). Quindi lettera di Tecco al Promis (BRT. Arch. Promis, 17/XXXII (1). Sui manoscritti orientali del fondo Tecco cfr. V. Promis, *I manoscritti orientali della Biblioteca del Re a Torino*, in «Bollettino italiano degli studi orientali», 10 luglio 1876, pp. 86-92; G.M. Gallo, in *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XLII, 12, 1974.

(34) Sul Tecco: G. Borelli, *Un diplomatico insigne*, Torino 1888; G. D'Erme, *Romualdo Tecco (1802-1867) diplomatico sardo «orientalista»*; «Annali di Ca' Foscani», IX, 3, 1970. M.T. Dalmasso di Garzegna, *Un diplomatico dell'età cavouriana*, in «Boll. stor. prov. Cuneo». 1968, 58.

(35) Su Vincenzo Promis cfr. Manno, 1890; Ferrero, 1892.

(36) Ci sono infatti anche riproduzioni di Lanino e altri disegni spurii (cfr. Tavv. 15, 17 e 19).

(37) Sul Carutti cfr. Segre, 1913.

(38) Sul Manno cfr.: Segre, 1919.

(39) L'Alberti è autore di numerose opere di storia militare tra cui: *La Battaglia dell'Assietta*, 1902; *L'opera di S.E. il Generale Pollio e l'esercito*, 1923; *Vittorio Veneto. La lotta sul Grappa*, 1924; *L'azione militare italiana nella guerra mondiale*, 1924.

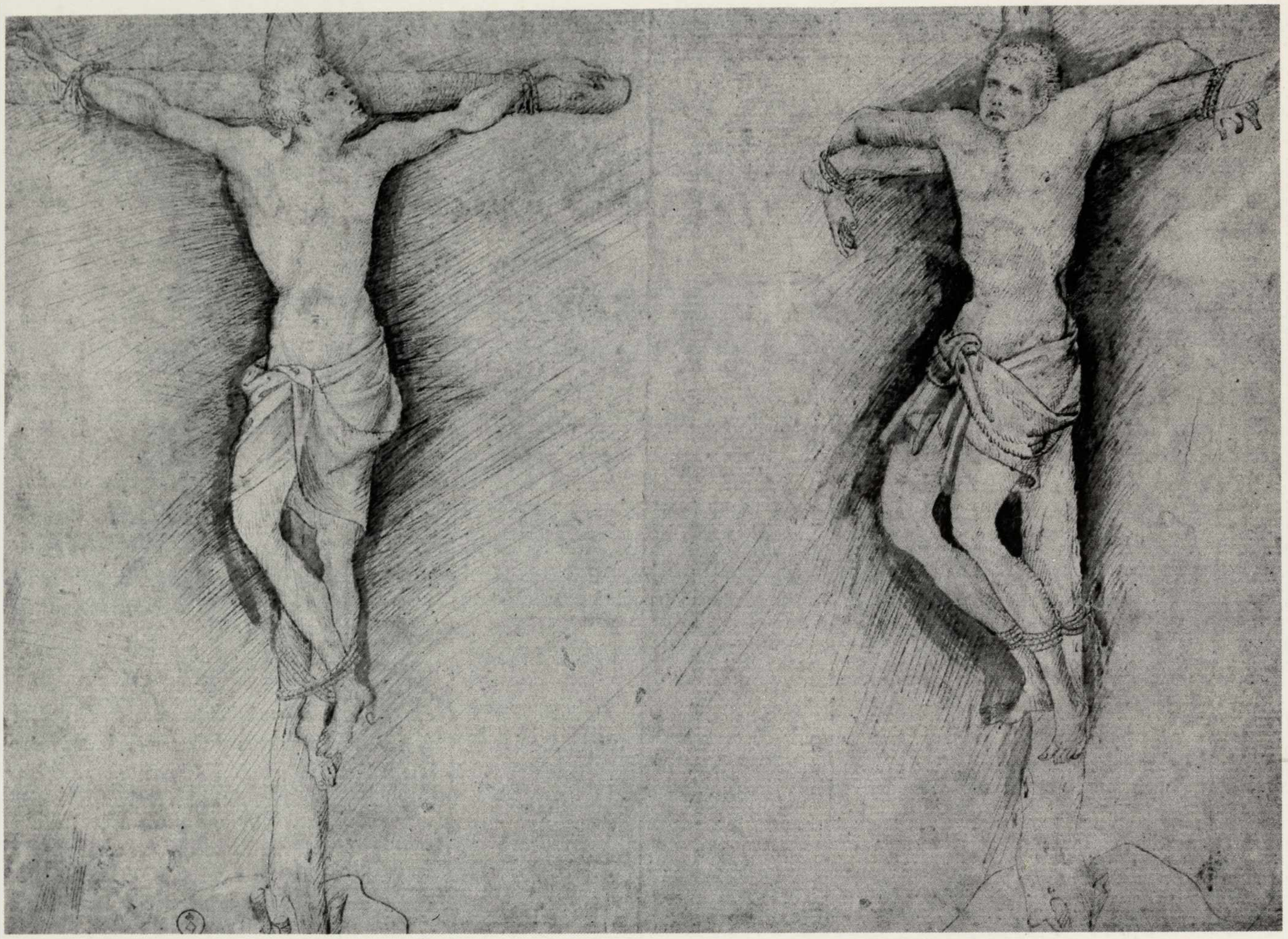
(40) Cfr. Decreto P.R. 1057.

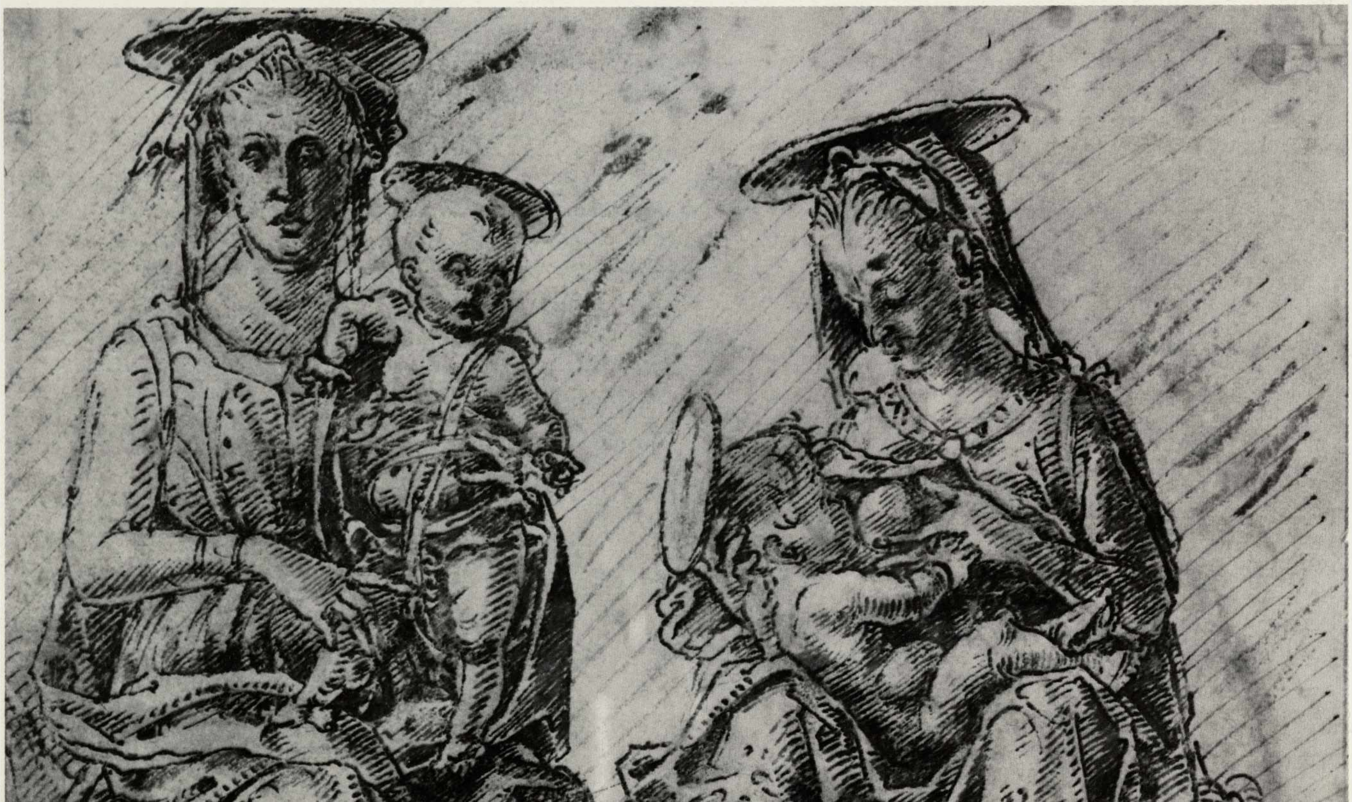
(41) Cfr. *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 1952, XX, n. 5 pp. 293-294; Bersano Begey, 1954.

(42) Sulla Biblioteca di Superga cfr. L. Selvaggi, *La Biblioteca di Superga*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», 3, 1982, pp. 235-239.
Dal dopoguerra la Reale ha avuto un'intensa attività promozionale per far conoscere i suoi fondi attraverso mostre ed esposizioni temporanee. Nel 1950 e 1951 sono state organizzate due esposizioni antologiche del fondo disegni (cfr. *Prima mostra dei disegni italiani della Biblioteca Reale.* Catalogo a cura di Aldo Bertini, Torino 1950; *Disegni di maestri stranieri della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo a cura di Aldo Bertini, Torino 1951). Nel 1975 si è tenuta un'importante esposizione dedicata a Leonardo da Vinci e alla sua scuola curata da Carlo Pedretti (cfr. *Disegni di Leonardo*, 1975).
Più recentemente, nel 1979 in occasione del centenario del Traforo delle Alpi del Frejus è stata allestita la mostra: «La strada del Moncenisio e il traforo del Frejus». Quindi le rassegne: «Santuari del Piemonte» (1979) e «Le incisioni di Giovenale Boetto» (1979); «La Biblioteca Reale di Torino. Le origini 1831-1849» (1980); «I disegni di Rembrandt e della sua scuola» (catalogo a cura di Gianni Carlo Sciolla, Torino 1980); «Altacomba» (1983).
A partire dall'immediato dopoguerra la Biblioteca ha promosso la catalogazione scientifica dei suoi fondi culminata nelle seguenti pubblicazioni: Bertini, 1958; Maxwell - White e Seweter, 1969; Sciolla, 1974.

43. *Maestro settentrionale del secondo quarto del Quattrocento:* Due ladroni crocefissi, *penna e acquerello, 195x265.*

44. *Marco Zoppo:* Due studi di Madonna con il Bambino, *penna, 125x190.*





I disegni

Gianni Carlo Sciolla

Le scuole italiane

«Della collezione dei disegni di antichi maestri della Biblioteca Reale di Torino — scriveva nel 1899 Charles Loeser che per primo ne diede una descrizione critica(1) — si sente spesso discorrere nei circoli degli esperti, ma un velo ne nasconde la sua esistenza, il quale, per quanto ne sappia, non è stato mai sollevato».

A molti anni di distanza dal commento dello storico dell'arte inglese, si può osservare che la raccolta torinese è ormai ben nota «agli addetti ai lavori», cioè ai conoscitori di storia del disegno, dai quali è considerata unanimemente una delle collezioni europee più importanti del suo settore; al contrario, però, nonostante la consistenza dei suoi fondi, rimane ancora misconosciuta, se non del tutto ignorata, dal pubblico medio.

L'intera collezione dei disegni italiani fu studiata nel suo insieme da Aldo Bertini, che ne pubblicò nel 1958 un fondamentale catalogo generale, escludendo però dalla sua trattazione gli album a se stanti di Gerolamo da Carpi e del Piazzetta e infine quelli del XIX secolo; questi ultimi appartenenti alla sezione *Varia*. In tempi più recenti i disegni del Piazzetta sono stati analiticamente studiati da D. Maxwell White e A.C. Seweter (1969), mentre il taccuino di Gerolamo da Carpi è stato analizzato da N.W. Canedy (1976). Infine, ancora più recentemente (1978), la collezione è stata oggetto da parte di Andreina Griseri, di una aggiornata crestomazia.

La collezione delle scuole italiane è di oltre settecento disegni. Il nucleo più rilevante dell'intera raccolta è costituito dai disegni del Cinquecento. Quantitativamente esso infatti è di gran lunga il più rappresentativo e consistente, se paragonato alle parti del Quattrocento, del Sei, Settecento e dell'Ottocento. Offre, inoltre, una panoramica molto articolata ed organica delle varie «maniere» italiane di questo secolo.

I disegni del Quattrocento

L'idea che il disegno sia una creazione artistica da ammirare per i suoi valori estetici autonomi, e quindi da conservare con cura e da collezionare gelosamente, si sviluppa soltanto all'inizio del Cinquecento(2).

Per tutto il Quattrocento, che vide una straordinaria produzione grafica, il disegno mantenne e osservò sostanzialmente le funzioni ereditate dalla tradizione medioevale. Nella bottega quattrocentesca infatti, il disegno serviva principalmente quale modello di studio: mezzo pratico e tecnico per trasmettere le invenzioni stilistiche e iconografiche degli artisti e delle scuole precedenti (veicolo della tradizione figurativa e tecnica) finalizzato alla progettazione e preparazione di una nuova opera d'arte autonoma.

In questa duplice prospettiva di lavoro i disegni si presentavano nel Quattrocento come copie di opere anteriori, oppure come studi preparatori o schizzi di idee elaborate originalmente. Nel primo caso erano riproduzioni di opere precedenti: illustrazioni di intere composizioni o dettagli di figure o di parti compositive e architettoniche, che nel contempo erano anche graduali interpretazioni in vista di opere nuove. Nel secondo, potevano configurarsi come prime ideazioni interamente elaborate, oppure anche quali derivazioni attuate nel corso dei lavori (varianti) o da opere finite pronte per le repliche future.

Queste tipologie disegnative venivano conservate in album o cartelle di studio, se si trattava di grossi formati. In taccuini portatili o da viaggio, se si trattava invece di disegni di formato ridotto. Le tecniche più comunemente usate nei disegni del Quattrocento sono: la punta d'argento; la biacca con gesso nero, bianco e rosso; la penna con inchiostro e acquerello; infine il disegno a pennello. I supporti erano comunemente le carte semplici o preparate (tinte per ottenere sottili effetti cromatici).

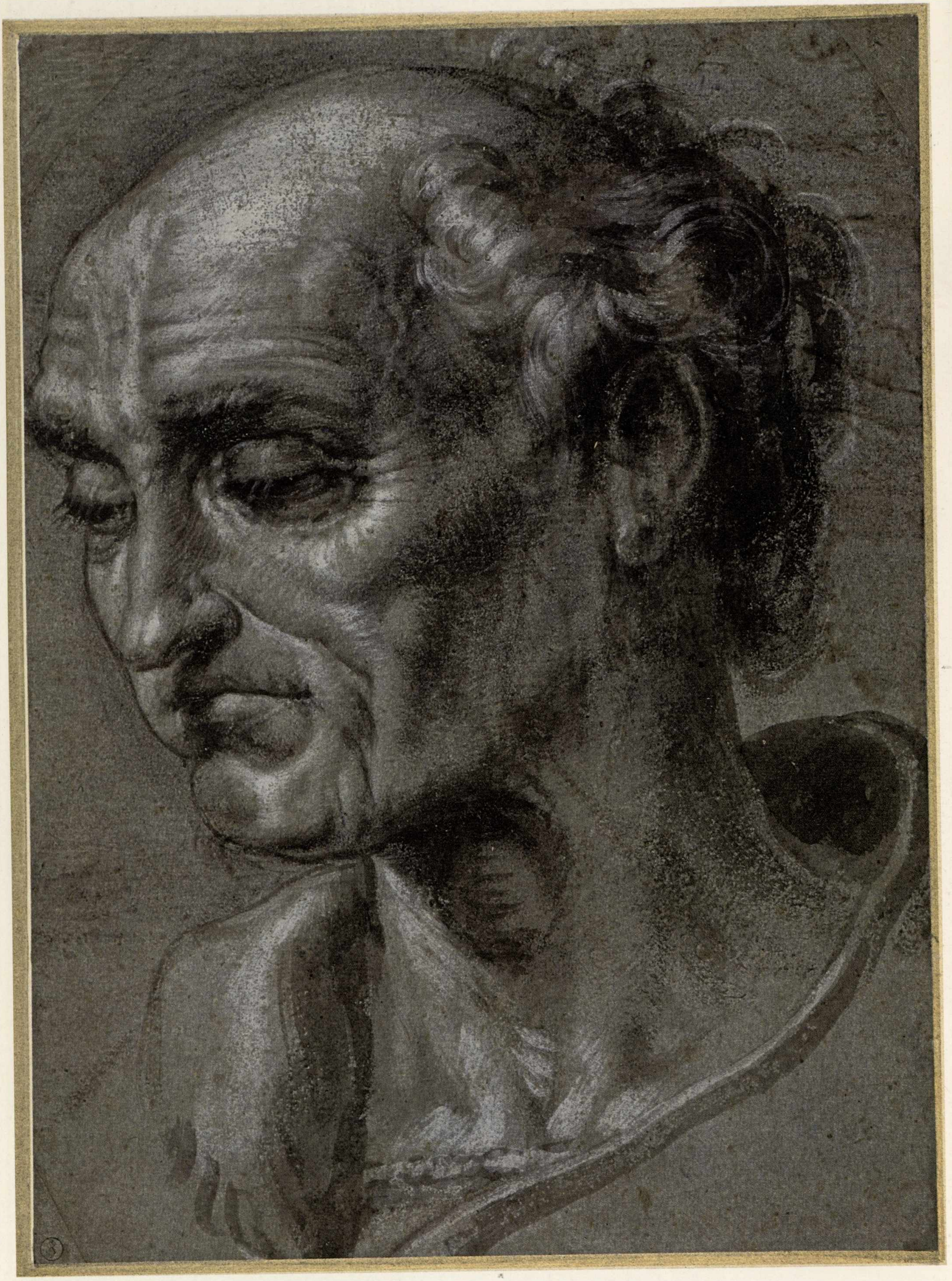
Poco numerosi i disegni del Quattrocento alla Reale, suddivisi in tre gruppi assai omogenei, rappresentativi delle scuole toscana, veneta e lombarda.

I maestri toscani sono presenti con disegni delle scuole di Antonio del Pollaiolo, Botticelli, Perugino, Piero di Cosimo e Giuliano da Sangallo.

Il Combattimento di ignudi (interpretato anche come Ercole che combatte i giganti) è per la verità una copia da Antonio del Pollaiuolo (Firenze, 1431 - Roma, 1432) [inv. n. 15592, B. 18]. Per motivi di qualità è da considerare una derivazione da originale sconosciuto, di cui comunque lascia ancora intravedere il ritmo lineare teso, nervoso e il costruire le forme per mezzo della «circoscrizione» di origine pierfrancescana(3).

«Splendida invenzione di un allievo da un'opera avanzata di Botticelli»(4) è la Morte di Santa Marina (inv. n. 15596, B. 2), riferita dal Berenson a un imitatore di Botticelli verso il 1490, e dal Degenhart a Giuliano da Sangallo. L'opera esemplifica assai bene i modi propri della grafica del Botticelli intorno al 1490, caratterizzata dal tratteggio «neoattico», dal linearismo sonoro e modulato, che già fece scrivere a Vasari: «Disegnò Sandro fuor di modo, e tanto, che dopo lui un pezzo si ingegnarono gli artefici d'avere de' suoi disegni».

La produzione grafica del Perugino (Città della Pieve, 1450 -



45. *Maestro anonimo fiorentino 1460-70:* Testa di vecchio, *pennello, bistro e biacca, 300x222.*

46. *Scuola di Gentile Bellini:* Gruppo di gentiluomini, *pennello, bistro e biacca su carta azzurra, 168x212.*

47. *Cerchia del Perugino:* Giovane e vecchio, *punta d'argento, biacca, acquerello e bistro, 205x115.*

Fontignano, 1523) si contraddistingue per una struttura luminosa, funzionale a modi compositivi equilibrati, patetici e devozionali, che sono propri del suo linguaggio.

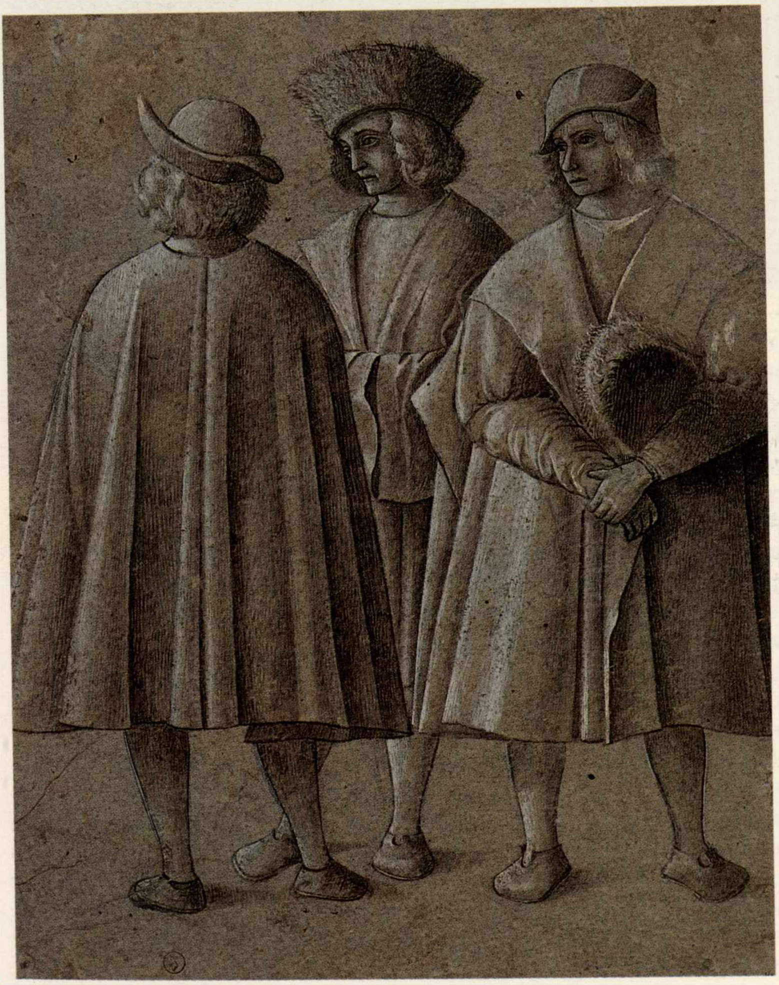
Di questo sottile maestro si conserva alla Reale uno Studio di angelo che suona il liuto (inv. n. 15736, B. 372). Della sua bottega è invece un Giovane ignudo che cammina accanto a un vecchio vestito all'orientale (inv. n. 15775 B. 9). L'Angelo(5) è stato pure avvicinato a Raffaello giovane o ritenuto preparatorio per la Natività di Cristo nella Cappella Sistina. È probabile si tratti però di Perugino intorno al 1479-80, da porsi in rapporto con la perduta Assunzione per l'abside di S. Pietro. Da collegare invece agli affreschi della Sistina (più precisamente con le figure del fondo della scena con il Battesimo di Cristo) è invece il secondo disegno, da attribuire però alla scuola del maestro(6).

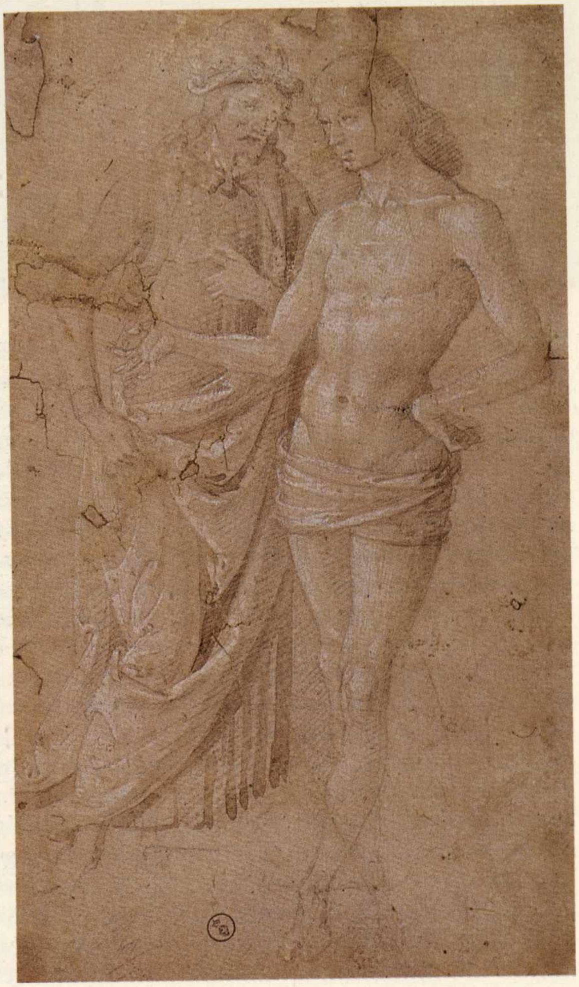
Ricordi del rapporto con l'officina di Leonardo mostra invece uno splendido foglio di Studi attribuito a Piero di Cosimo (Firenze, 1462 - ivi, 1521) (inv. n. 15616, B. 14). Il disegno con schizzi preparatori per una pala d'altare mostra lo stile antiaccademico e non convenzionale dell'artista che «non sembra curarsi del segno compiuto, accarezzato, pulito, dai chiaroscuri sapientemente dosati col tratto di penna o con le sfumature della matita e che si serve del disegno come rapidissimo abbozzo di idee» (Bacci, 1966).

Cronologicamente questo disegno appartiene alla serie ora divisa tra i musei di Brema, Cambridge, Londra (British) e Vienna (Albertina).

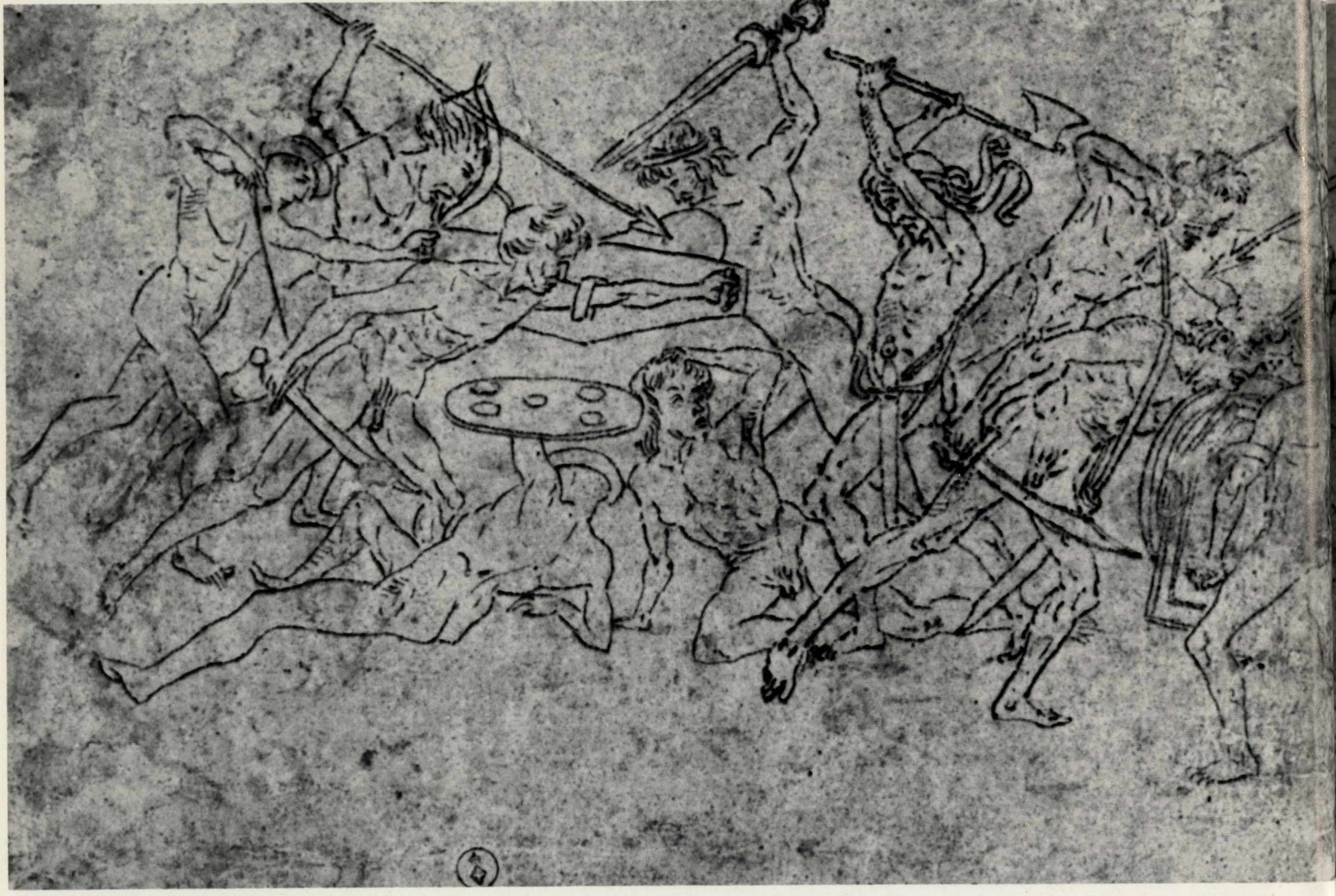
A Piero di Cosimo il Berenson attribuiva anche una serie di disegni raffiguranti Ritratti divisi tra Parigi, Roma e Firenze. A Torino esiste un foglio di questa specie (inv. n. 15612, B. 15). È un disegno di marcata caratterizzazione fisiognomica, di evidente accento signorelliano, che però sembra estraneo, pur nell'eccellente qualità, ai valori luminosi della grafica di Piero di Cosimo.

A Giuliano di Sangallo (Firenze, 1445 ca. - ivi, 1516), l'architetto di tradizione brunelleschiana, autore, tra l'altro, di S. Maria delle Carceri a Prato e della Villa di Poggio a Cajano, appartiene invece un foglio con Pallade (inv. n. 15597, B. 19), di cui sono state rilevate le specifiche connessioni con il suo Taccuino senese.





48. *Da Antonio Pollaiuolo:* Combattimento di ignudi ed episodio mitico, *penna, 120x127.*



Dell'area lombarda sono due rari fogli con I ladroni crocifissi (inv. n. 15588, B. 24) e l'Adorazione del Bambino (inv. n. 16009, B. 4).

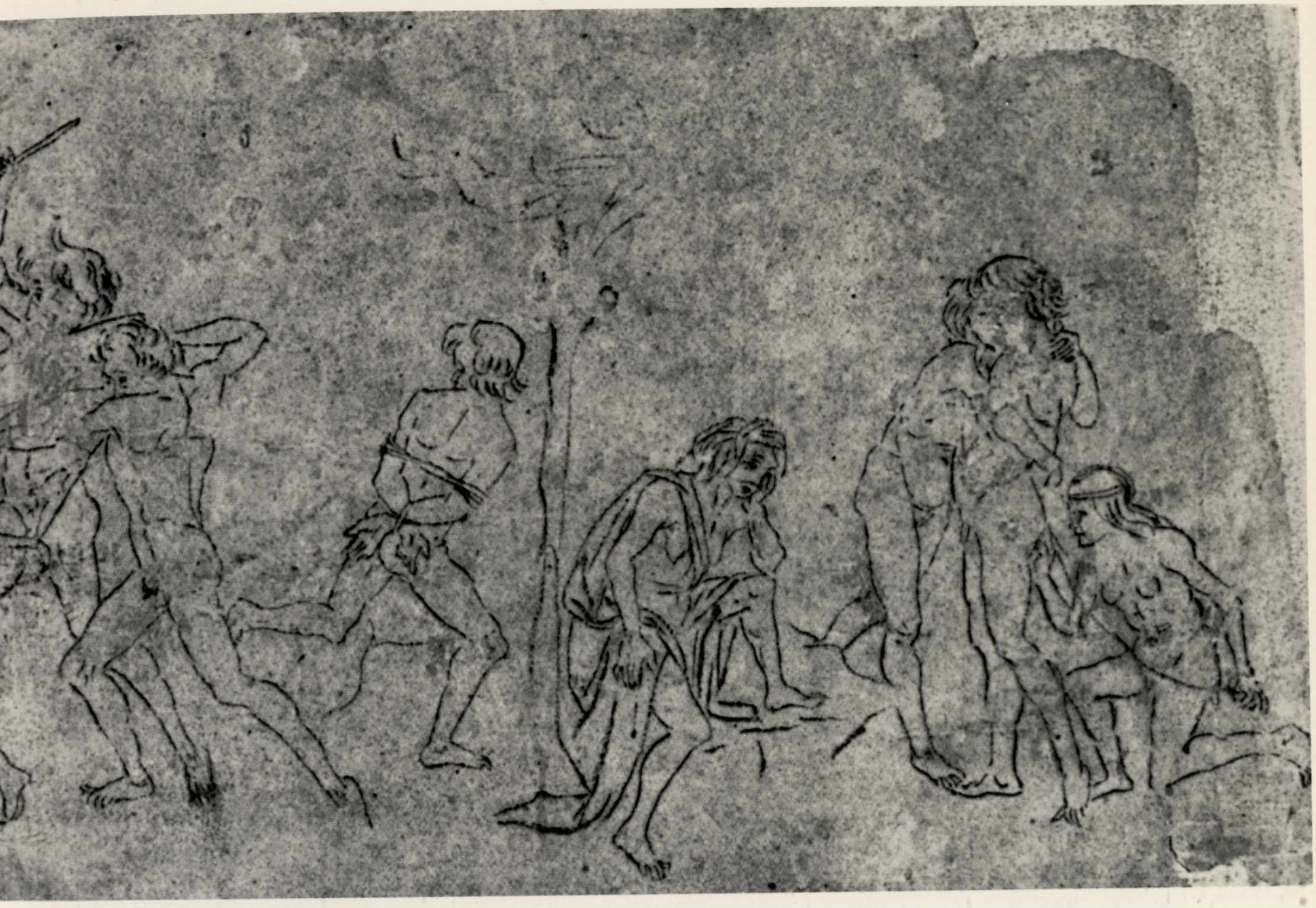
Tardogotico il primo, di anonimo maestro, è assegnabile al primo quarto del Quattrocento. Di segno molto raffinato, sostenuto da un'attenzione naturalistica intensa, è da porre nell'area veronese, secondo l'indicazione della Griseri(7). «Il problema di questo disegno — scriveva questa studiosa — può risolversi tornando al Nord Italia, ma con confronti nell'ambito veronese, e ancora con rimandi ad affreschi e tavole boeme circa il 1420, dove lo stesso tema appare trattato con una fitta serie di esempi, a cui rinviano tanto il tratteggio, quanto il puntinato sensibilissimo, le deformazioni anatomiche, l'acquerellatura che accenna allo spazio, e studia l'ambientazione che doveva essere trasferita su tavola o meglio su affresco».

Sicuramente lombardo è invece il foglio con l'Adorazione del Bambino già attribuito alla cerchia di Butinone (inv. n. 16009, B. 4) e dal Suida (1957) ritenuto preparatorio per la perduta Natività (di Bramante o Bramantino) nella Zecca di Milano. Più recentemente, infine, sono stati sottolineati i rapporti di questo disegno con il Bramantino (Natività dell'Ambrosiana e disegno di Berlino); sono state rilevate «le attenzioni psicologiche provocate da Leonardo sui moti mentali» e le connessioni di stile con la bottega degli scultori De Donati di Lodi(8).

Di cultura mantegnesca sono a Torino due disegni molto significativi. Il primo appartiene a Marco Zoppo (Cento, 1433 - Venezia, 1478). Il secondo è stato invece attribuito a Bartolomeo Montagna (Orzinuovi, 1450 ca. - Vicenza, 1523).

Il disegno di Marco Zoppo rappresenta due studi con Madonna e il Bambino (inv. n. 16006, B. 22). Proviene da un taccuino di schizzi che ebbe lunga gestazione ed elaborazione (dal 1460 al '70), in seguito smembrato tra il British, il Louvre, Amburgo, Braunschweig, Francoforte e Monaco. Studiato da Fiocco, Amstrong e Ruhmer(9) il foglio di Torino, ritenuto della fine degli anni sessanta dal Quattrocento, quando l'artista lavorava tra Bologna e Venezia, rivela, nel tratto ferrigno, metallico e sincopato del suo segno, l'intensa ispirazione ferrarese e mantegnesca.

Il *ductus* mantegnesco che evidenzia le forme con un aspro e spesso contorno (in questo caso ripassato) è anche sensibile nel vigoroso S. Sebastiano colto nello spasimo del marti-



rio, correttamente attribuito al Montagna (inv. n. 15902, B. 8). I modi strettamente belliniani (Giovanni Bellini) di questo disegno, hanno fatto supporre che possa trattarsi di un «esempio del maestro vicentino eseguito ancora nella bottega del Giambellino»(10).

A Gentile Bellini (Venezia, 1429 [?] - ivi 1507) la critica, concordemente, riferisce invece uno straordinario disegno raffigurante un Gruppo di gentiluomini in piedi (inv. n. 15905, B. 1)(11). Il Degenhart, che per primo ha studiato il foglio, ne ha individuate le precise relazioni con la Processione in Piazza San Marco dipinta da Gentile nel 1496, ora all'Accademia di Venezia, ma la ritiene però anteriore a quest'opera.

Alla scuola veneta del tardo Quattrocento è ascritto ancora un disegno con Santa Martire e altra Santa Regina (inv. n. 15906, B. 5). La critica è stata divisa sull'esatta attribuzione di questo importante foglio. Secondo alcuni potrebbe trattarsi, per il carattere arcaistico, di un'opera di Lazzaro Bastiani. Secondo altri potrebbe invece essere assegnato a Seguace di Carpaccio, che potè avvalersi di «un'opera grafica del maestro risalente alla prima metà del nono decennio»(12).

Nella sezione quattrocentesca dei disegni della Biblioteca Reale è conservata anche una preziosa miniatura attribuita concordemente a Giovan Francesco Maineri (Parma, 1460-70? - dopo il 1505). Si tratta di una Circoncisione (inv. n. 17862, B. 6) che appartiene al primo tempo del sottile *petit-maître* emiliano, attivo alla corte di Ercole I d'Este e dei Gonzaga di Mantova; «tipico rappresentante del singolare estetismo bigotto» (Longhi, 1934) che si afferma alla corte ferrarese allo scadere del Quattrocento(13). La miniatura rivela di utilizzare ancora le invenzioni metalliche e ferrigne di Ercole de' Roberti di cui il Maineri fu allievo e collaboratore, alle quali unisce elementi derivati dal miniatore Marmitta (a cui l'opera in passato era stata anche riferita) con evidenti, ulteriori prestiti dal classicismo archeologico di Andrea Mantegna.

La raccolta dei disegni italiani del Rinascimento della Biblioteca Reale di Torino è soprattutto celebre per il gruppo di autografi di Leonardo(14).

I famosi disegni che si collocano tra Quattro e Cinquecento, sono i seguenti: l'Autoritratto (inv. n. 15571 B. 229); La testa di giovane donna (inv. n. 15572, B. 218); lo Studio di testa virile con barba, in tre posizioni (inv. n. 15573, B. 225);

49. *Gian Francesco Maineri:* Circoncisione, *tempera su pergamena incollata su tavola, 350x385.*

50. *Cerchia del Bramantino:* Gesù deposto, *pennello e biacca su carta azzurra, 240x330.*

gli Studi di proporzioni della testa e dell'occhio (inv. n. 15574 e n. 15576, B. 219 e 220); la Testa virile coronata di lauro (inv. n. 15575, B. 228); gli Studi di combattenti ignudi e schizzi vari (inv. n. 15577, B. 227); la Figura di Ercole in piedi (inv. n. 15630, B. 479); gli Studi di gambe umane (inv. n. 15578, B. 226); gli Studi sull'anatomia del cavallo (inv. n. 15579; n. 15580, B. 222, 223 e 224); le illustrazioni di Un carro d'assalto (inv. n. 15583, B. 217) e infine il Cerambice e la libellula (inv. n. 15581, B. 221).

L'Autoritratto presenta tre ordini di problemi. Il primo riguarda l'autografia; il secondo la datazione; il terzo l'iconografia. Spesso infatti e a torto, è stato scambiato con una copia conservata a Venezia. Cronologicamente è stato datato al 1490-93, al 1512 ca. e al 1516. Quest'ultima datazione è la più verosimile per ragioni stilistiche, come dimostrano i confronti con disegni che presentano analogo segno fluente, di leggera ondulazione. L'Autoritratto molto probabilmente presenta l'artista sotto le sembianze di un antico filosofo, Ermete Trismegisto, secondo il ricordo tramandato dal Lomazzo: «Hebbe (Leonardo) la faccia con li capelli longi, con le ciglia, e con la barba tanto longa, che egli pareva la vera nobiltà dello studio, quale fu già altre volte il druido Hermete o l'antico Prometeo».

La testa di giovane donna preparatoria per la figura che compare a destra nel dipinto con la Vergine delle rocce, eseguito da Leonardo nel 1483, è stato definito «uno dei più belli, oso dire, nel mondo» (Clark, 1952). Certo, «una delle creazioni di Leonardo più raggiunte: per la sicurezza e la complessità del tratto che gradatamente si concentra, dai segni periferici volanti e indistinti, dal viso rilevato da un chiaroscuro elaboratissimo, per la penetrazione psicologica fra le più suggestive della ritrattistica di Leonardo» (Brunetti, 1952). Il modello di questo celebre disegno «dai tratti sapientemente variati in forza, densità, lunghezza e continuità (che) si fondono in una superficie completamente articolata che definisce il volume attraverso un chiaroscuro uniformemente modellato con la massima chiarezza e precisione» (Heydenreich, 1954) è probabilmente quello di una giovane figura femminile, forse riproducente le fattezze dell'amante di Ludovico il Moro, Cecilia Gallarani.

Lo splendido Studio di testa virile con barba in tre differenti posizioni, ha fatto discutere per due motivi: in primo luogo per la sua datazione. Per un verso infatti si è fatta l'ipotesi che gli studi possano riprodurre le fattezze del Borgia (proposta da escludere confrontando i ritratti sicuri del Valentino); oppure che ritragga l'architetto Biagio Arcimboldi.

Controversa è anche la sua collocazione temporale. Secondo alcuni critici apparterrebbe allo scadere del secolo, non lontano dai disegni per il Cenacolo, all'incirca nel 1494-95. Secondo altri, e forse con maggiore verosimiglianza, sarebbe dell'inizio del Cinquecento, per la sua frontalità iconica e la riproduzione del volto da tre punti di vista, che sembra rinviare agli studi di Dürer, ben noti a Leonardo.

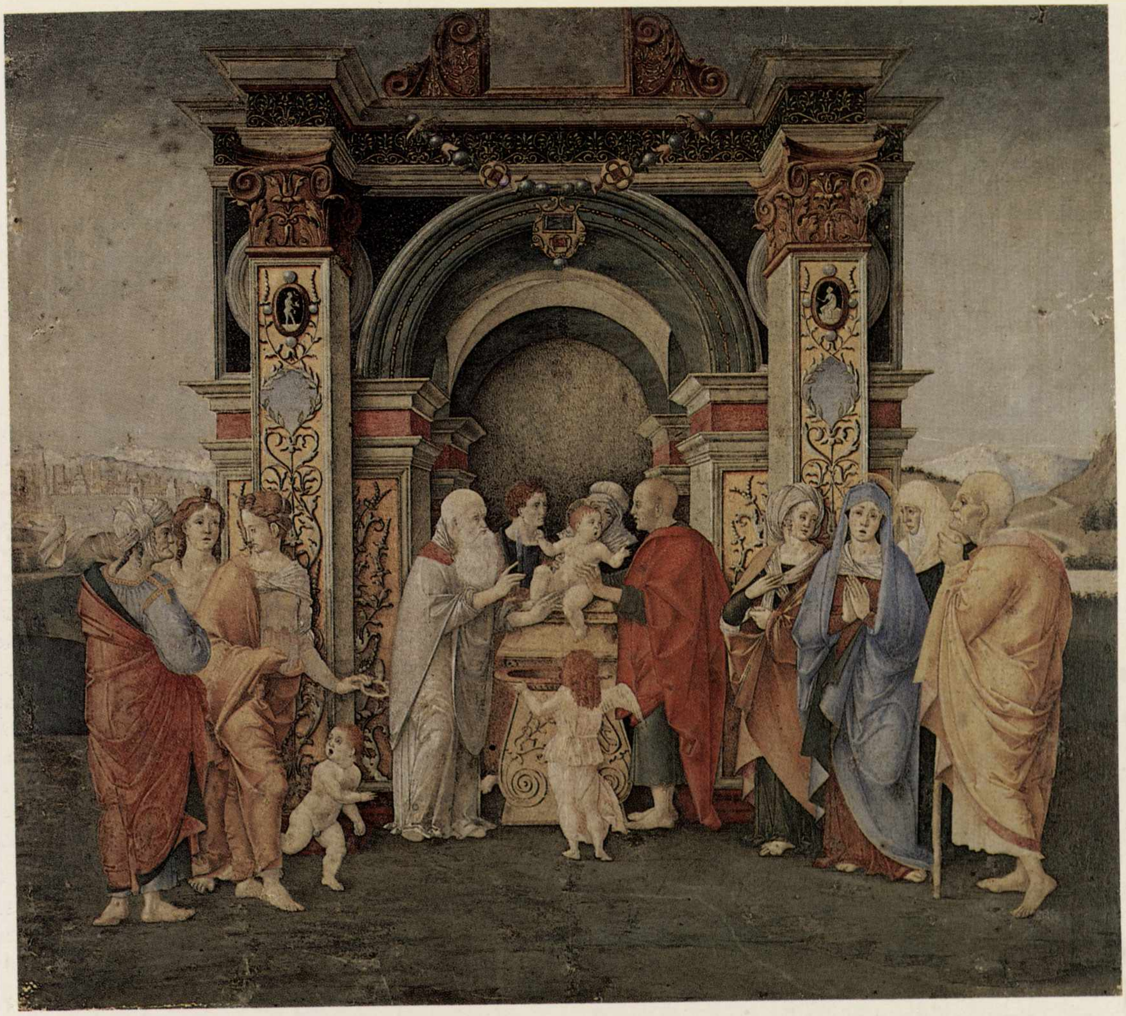
Gli Studi per le proporzioni della testa e dell'occhio con note esplicative sono un suggestivo esempio del metodo scientifico, sperimentale di Leonardo e del suo modo di lavorare dalla natura. La Testa virile, forse idealizzazione di un tipo eroico derivato da un modello classico, appare ritoccata probabilmente da un allievo. È databile agli anni immediatamente successivi al cartone per la Battaglia di Anghiari, di cui riprende motivi analoghi, all'incirca al 1503-05.

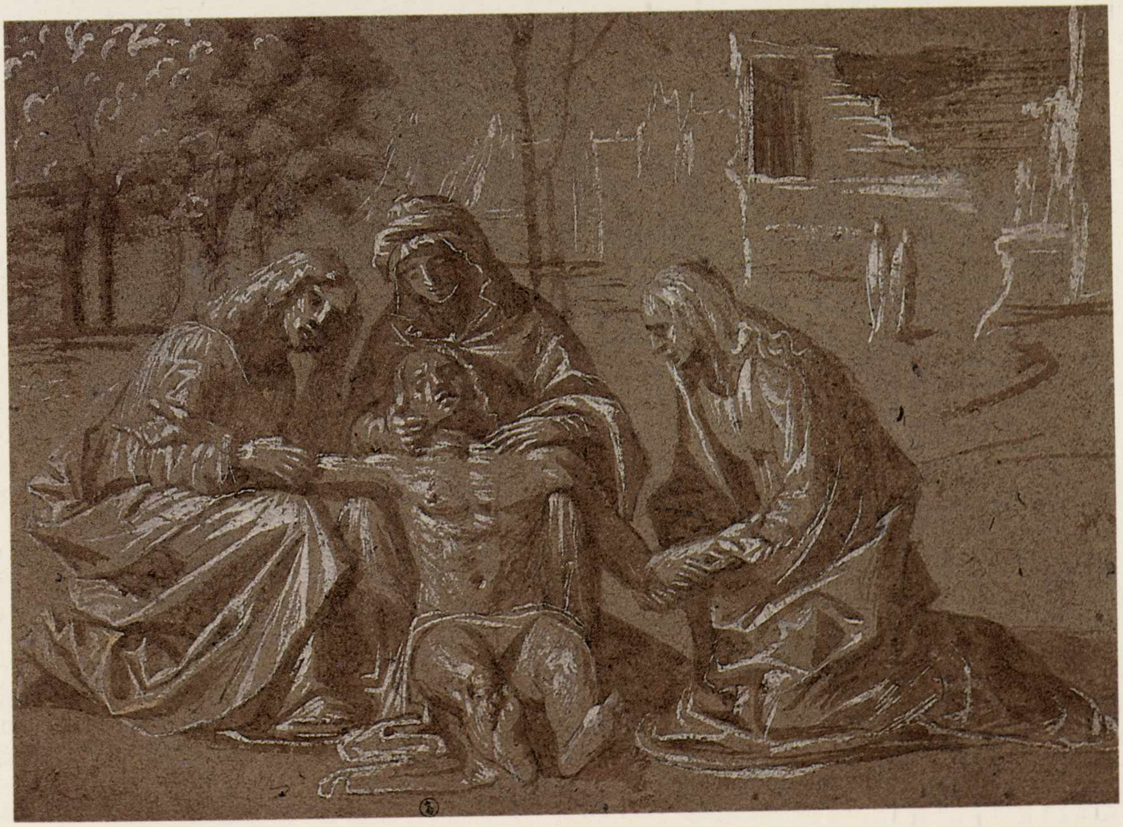
Ai disegni di tipo eroico è da ricondurre anche il foglio con Schizzi di nudi combattenti e altre figure. I nudi sono da ricollegare alla tipologia del «difensore della libertà e degli ordinamenti democratici della repubblica fiorentina al principio del Cinquecento, ma anche al modello fisico, di proporzioni erculee» (Pedretti, 1938). In questo disegno, insieme agli schizzi di nudi (la figura di guerriero sarà ripresa da Raffaello nel suo Giudizio di Salomone in Vaticano) compaiono altri motivi: il cavallo spronato al galoppo, che si riferisce alla Battaglia di Anghiari; nudi femminili, di cui quello in posizione frontale sembra ricollegarsi alla Leda; l'adulto con l'infante, dove la figura adulta ha caratteri fisici ambigui, riflessione del motivo dell'Ermes o di Venere e Cupido; bocche, studi di fonetica. La datazione di questo foglio è quella della Battaglia di Anghiari (1503-05); va tenuto però anche presente che Leonardo anche dopo queste date, successivamente al soggiorno a Milano, continua a studiare questi motivi connessi con la decorazione di Palazzo Vecchio a Firenze (la Leda, comunque, occupa la mente di Leonardo nel 1505). Anche lo studio con le Gambe umane (inv. n. 15578, B. 226) è stato riferito al tempo della Battaglia di Anghiari.

Lo stile arcaistico e suggestivo degli Studi anatomici di cavalli riconduce invece al periodo fiorentino del 1480-90 circa, quando Leonardo è fortemente interessato allo studio dell'anatomia del cavallo, come dimostrano, per un verso, gli studi per l'Adorazione dei Magi ora agli Uffizi e quelli più tardi del Monumento Sforza. Sempre del tempo fiorentino di Leonardo sono gli Studi con insetti che «sembrano preparazioni tassidermiche da collocare in un museo di storia naturale» (Giglioli, 1944).

Del primo soggiorno milanese sono infine, verosimilmente, i Progetti di carri da guerra, affini ad altri disegni analoghi di Windsor, Londra (British), Milano (Codice Atlantico). La Biblioteca Reale di Torino, oltre ai celebri autografi di Leonardo conserva anche alcuni disegni della sua scuola(15). Tra i più alti qualitativamente un foglio con Gesù Bambino (inv. n. 15988, B. 115) attribuito a Cesare da Sesto (Sesto Calende, 1477 - Milano, 1523) e una Testa di Fanciulla (inv. n. 15586, B. 17).

Il primo di essi è stato riconosciuto preparatorio per la Madonna dell'albero ora alla Pinacoteca di Brera(16). Questo studio, da comparare ad altri disegni preparatori per la medesima pala conservati a Venezia, Windsor e New York, accomunabili anche per la tecnica abituale a Cesare, cioè la sanguigna data sulla carta preparata tinta in rosso, dimostra con molta chiarezza come il seguace interpreti Leonardo ancora in chiave raffaellesca (aveva conosciuto direttamente Raffaello a Roma nel periodo 1508-1510), con risultati di straordinaria morbidezza espressiva.





51. *Piero di Cosimo:* Studi vari per pala d'altare, *penna, 273x182.*

Il disegno per la Madonna dell'albero è più tardo dell'altro disegno citato, raffigurante il Volto di una figura femminile a mezzo busto.

Questo foglio è stato di recente riproposto al catalogo dello stesso Leonardo(17) e ritenuto preparatorio della Madonna dei fusi del 1501, di cui ci sono alcune varianti (Drumlarig Castle, Collezione del Duca di Buccleuch e New York, collezione privata).

«Con pentimenti e correzioni nell'arco della spalla (questo disegno) mostra una variante della posa quale invece è saggiata nello schizzo in alto a sinistra nel disegno di Venezia» (Pedretti, 1983).

I disegni del Cinquecento

È al principio del Cinquecento che i disegni vengono ritenuti opere autonome sotto il profilo estetico. Sono pertanto presentati in esposizioni pubbliche, perché possano essere ammirati e studiati dagli artisti; vengono altresì ricercati, valutati in termini economici, acquistati e collezionati dagli esperti e dagli amatori, perché ritenuti di pregio. Il disegno, per la cultura del Cinquecento, è documento autonomo della attività artistica; prodotto che racchiude in sé l'idea, il concetto dell'artista; l'espressione rivelatrice del suo essere interiore, che coincide con la bellezza.

Varie le forme del disegno nel XVI secolo. Innanzi tutto modello per il committente (come già nel Tre e Quattrocento), sul quale stabilire il contratto definitivo. Inoltre studio preparatorio, finalizzato alla elaborazione successiva di un'opera pittorica, scultorea o incisoria, ma anche studio autonomo originale e indipendente in se stesso.

Nel Cinquecento il disegno si presenta quale copia da originali antichi di altri artisti, essendo l'imitazione delle «maniere» il punto cardine della teoria corrente. Può però anche essere variante rielaborata di uno stesso tema, già affrontato da altri maestri (si tenga presente che nel Cinquecento non esiste il concetto di copia, essendo per il teorico dell'epoca, l'originale il solo concetto valido, avendolo l'artista nel suo animo prima della realizzazione concreta dell'opera).

Talora infine è approccio al vero.

Le immagini disegnate attraverso l'osservazione della natura e l'esercizio della tecnica sono però, soprattutto con l'avvento del manierismo, celate dall'artificio, la varietà e il simbolo sofisticato, perché ciò che conta per l'artista è il risultato finale.

Tecnicamente, nel corso del XVI secolo si assiste ad una semplificazione degli elaborati mezzi quattrocenteschi. Si usano la matita nera e la sanguigna, il carboncino, la penna. Le carte sono abitualmente bianche, talora leggermente tinte (non necessariamente con bianca o gesso).

I disegni di Gaudenzio Ferrari sono assai rari e spesso confusi con quelli della sua scuola(18).

La Biblioteca Reale conserva di questo caposcuola vercellese (Valduggia, 1471 ? - Milano, 1546) alcuni autografi, che sono autentici capolavori.

Con la tecnica bramantinesca della stesura della biacca e del bistro sono eseguiti i disegni con i Santi Gerolamo ed Agostino (inv. n. 14640, B. 144) e la Natività (inv. n. 16149, B. 145).

Il primo, utilizzato verosimilmente da Bernardino Lanino per gli affreschi di Legnano (a questo autore di recente è stato proprio attribuito da Debiaggi e Coleman, ma a lui di gran lunga superiore per qualità),(19) è uno studio elaborato per una lunetta a fresco del periodo del polittico di Arona (1511), dove il bramantinismo riconduce anche a due studi precedenti (inv. 16155, B. 143) prossimi ai pannelli della Pinacoteca di Torino e agli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Varallo.

La Natività è invece posteriore: corrisponde infatti, con poche varianti, allo scomparto superiore del polittico di S. Gaudenzio di Novara (1515).

Più tardo ancora è infine uno studio con Madonna, Bambino e Angelo per un Riposo dalla fuga in Egitto (inv. n. 16157, B. 146) ispirato alla tecnica e allo stile di Leonardo, di cui dà una interpretazione edonistica e sottilmente assaporata nello sfumato.

I disegni di Gaudenzio sono in complesso caratterizzati da un fare pittorico, che li lega strettamente alle opere dipinte a cui costantemente sono finalizzate.

Nonostante la loro dipendenza dalle opere pittoriche, mantengono nel grado raggiunto di compiutezza, e nella poetica che esprimono, una qualità eccezionale (Bertini, 1956).

Analogamente a quelli di Gaudenzio anche i disegni di Bernardino Lanino (Vercelli, 1511 ca. - 1581-83)(20), che come i precedenti, costituiscono un folto gruppo alla Reale, solitamente si presentano a pennello, acquerello, tocchi di biacca su carta preparata dipinta; risaltano per un effetto cromatico assai suggestivo.

Del clima manieristico che si respira in Lombardia poco dopo la metà del Cinquecento è invece testimonianza alla Reale un foglio di Bernardino Campi (Cremona, 1522 - ivi, 1591). Si tratta di un disegno firmato che raffigura Due anziane figure entro una nicchia (inv. n. 15994, B. 78) di segno calligrafico appena evidenziato.

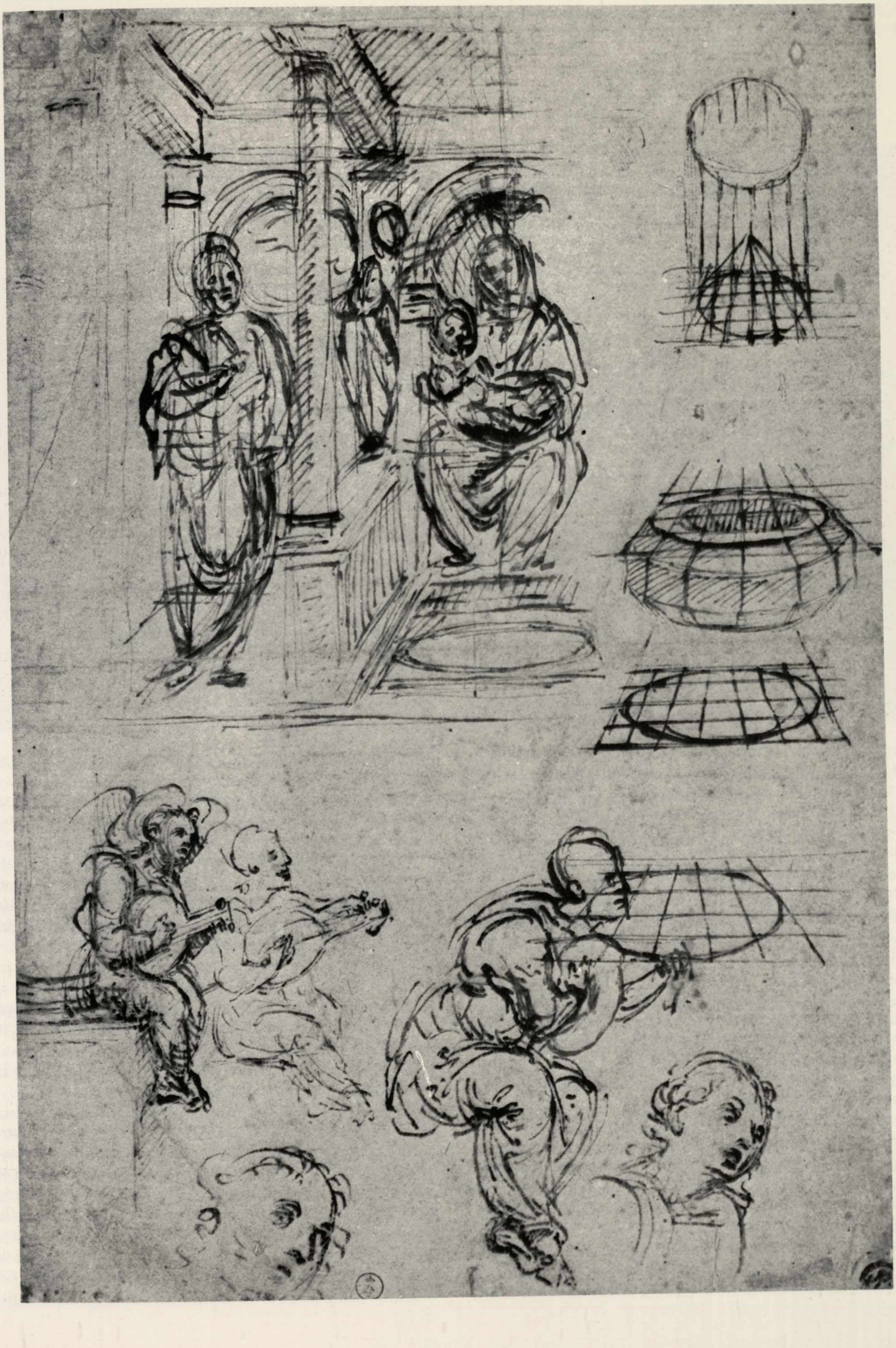
Byam Shaw ha di recente rilevato l'indiscussa affinità di questo foglio con uno di analogo soggetto conservato a Parigi nella collezione Lugt(21).

Entrambi questi disegni sono firmati e recano la quadrettatura per il riporto; tutti e due poi provengono dalla collezione Gelosi.

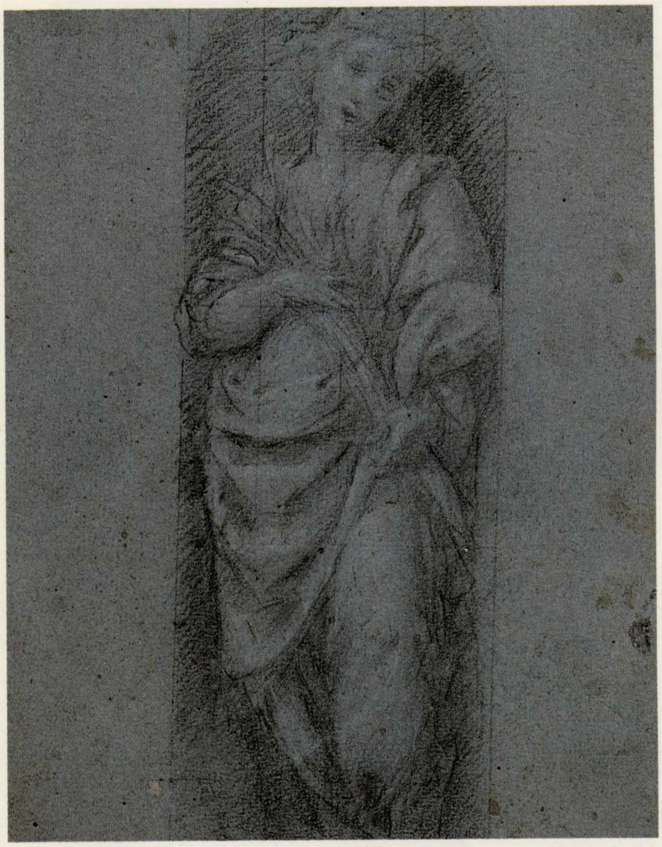
Sono databili con buona approssimazione alla fine del sesto decennio del Cinquecento, come fa pensare anche il tipo di copricapo frigio, che compare anche nella Resurrezione di Lazzaro del Louvre, datata 1569, e lo stile «improntato ad una grazia dolce, di aristocratica esquisitezza» (Rossi, 1982).

Tra i disegni del primo manierismo fiorentino della Reale sono alcuni fogli di grande qualità attribuiti alla bottega del Pontormo (Firenze, 1492-ivi, 1544) e del Bandinelli (Firenze, 1488 - ivi, 1560).

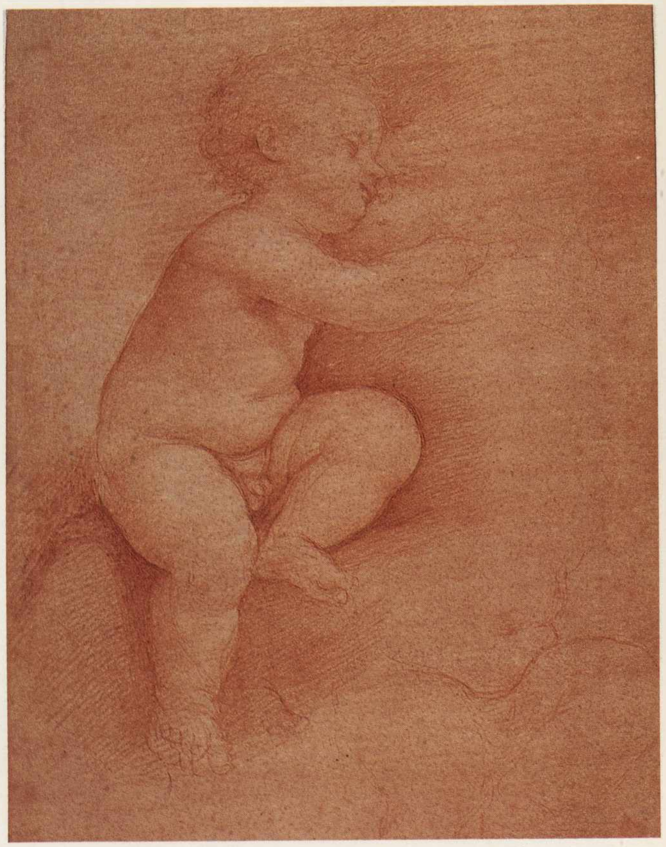
Alla cerchia del Pontormo spetta con tutta probabilità uno



52. *Bernardino Lanino:* Santa Caterina d'Alessandria, *carboncino, gesso bianco, con quadrettatura su carta azzurra, 239x189.*



53. *Cesare da Sesto:* Studio per Gesù Bambino, *sanguigna su carta tinta in rosso, 240x360.*



splendido disegno a sanguigna, che nel *recto* raffigura Due nudi giacenti e Cupido e che nel *verso* presenta invece un Nudo femminile con un braccio alzato (inv. n. 15651, B. 352). Il Bertini lo poneva in relazione allo stile di Pontormo intorno al 1520 (egli pensava per il *recto* ad un'idea, poi abbandonata, per la parte sinistra della grande lunetta di Poggio a Cajano); mentre per il *verso* richiamava le affinità con la statua di sinistra del fondo della «Storia di Giuseppe in Egitto» ora alla National Gallery di Londra eseguita per la camera nuziale di Pier Francesco Borgherini insieme con Andrea del Sarto, Granacci e Bachiacca(22).

Al Sogliani toccano invece, con molta verisimiglianza, due pungenti disegni. Il primo, già attribuito per l'alta qualità al Rosso, è uno studio a matita per un Ritratto femminile (inv. n. 15606, B. 379). I modelli di questo foglio sono le esercitazioni sottilmente intellettualistiche di Andrea del Sarto(23) e di Granacci, dei quali però il Sogliani dà un'interpretazione meno chiaroscurata e sfumata.

Il secondo è invece uno studio di Pietà a matita nera (inv. n. 15619, B. 413). Già attribuito a Fra Bartolomeo, si ispira direttamente alla Deposizione di questo artista ora a Pitti, ma ne dà una traduzione con leggere varianti, che a sua volta è stilisticamente affine a una Lamentazione conservata a Christ Church(24).

La cartella dei disegni attribuiti alla Reale a Baccio Bandinelli è molto ricca. Questo insieme cospicuo di disegni bandinelliani, che non è stato ancora studiato adeguatamente come meriterebbe(25), è stato classificato da Bertini molto acutamente in tre gruppi.

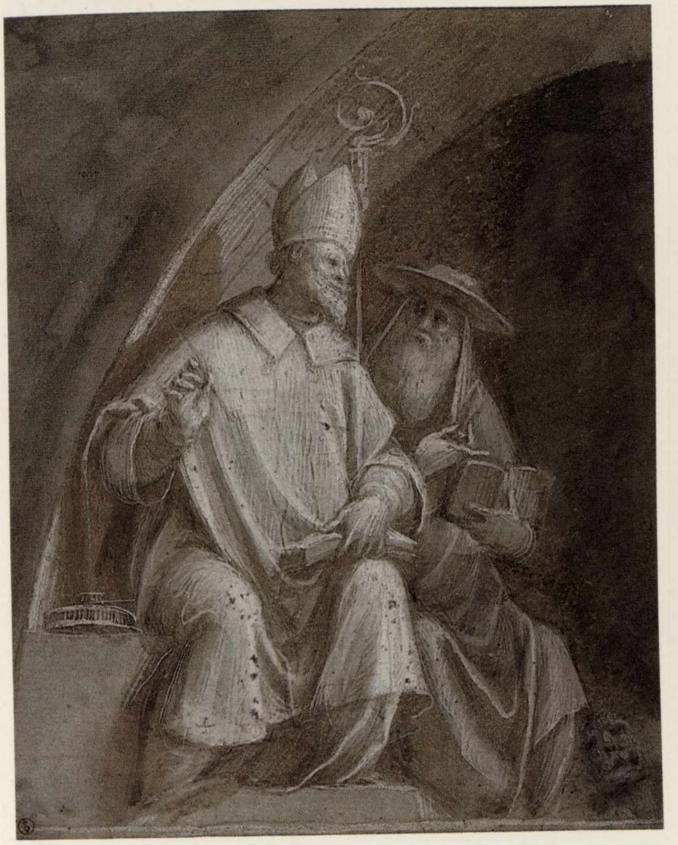
Il primo è opera autografa dell'allievo del Rustici, seguace e avversario di Michelangelo, autore di importanti opere scultoree a Roma e a Firenze.

Appartengono a questo gruppo le due Vedute di una figura femminile (inv. n. 15595, B. 37), lo Studio di nudo (inv. n. 15600, B. 38), lo Studio di testa e di braccio (inv. n. 15646, B. 39), l'Ercole (inv. n. 15644, B. 40), la Scena di ratto (inv. n. 15639, B. 41), lo Studio di nudi (inv. n. 15640, B. 42; inv. n. 15643, B. 43, Cart. 18, n. 28, B. 44) e Tre studi di figura (inv. n. 15641, B. 45).

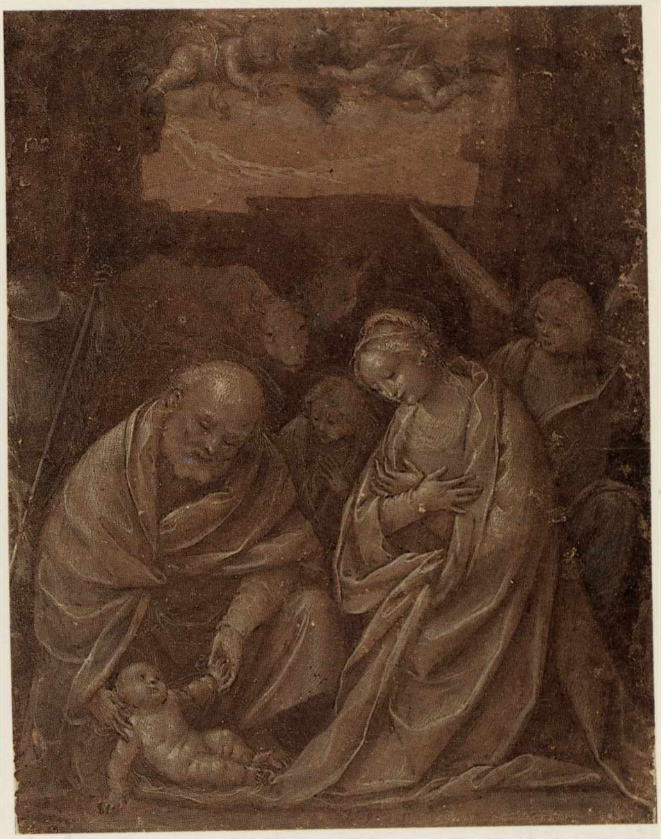
Il secondo, comprende invece quei fogli che possono essere assegnati alla bottega del maestro (Ritratto di Cosimo I, inv. n. 15645, B. 46; Due nudi virili, inv. n. 15642, B. 48; Studio di torso virile, inv. n. 15599, B. 49; Due donne al lavoro, inv. n. 15647, B. 50).

Al terzo, infine, le derivazioni (come lo Studio di due nudi, inv. n. 16052, B. 47). Nell'ambito degli autografi stilisticamente omogenei, nel sottile tratteggio a penna, appaiono soprattutto i fogli (inv. n. 15639, B. 41; n. 15644 B. 40), che possono essere studiati in parallelo ad altri analoghi disegni dell'artista conservati all'Ambrosiana, agli Uffizi e a Vienna. Essi sono molto probabilmente disegni dell'attività tarda del Bandinelli, cioè del periodo 1558-1560 (posteriori ai fogli n. 15595 e 15600 che presentano invece un segno guizzante, virtuosistico, carico di riferimenti al primo manieri-

54. *Gaudenzio Ferrari:* I Padri della Chiesa Agostino e Gerolamo, *pennello, biacca su carta azzurrina, 290x230.*



55. *Gaudenzio Ferrari,* Adorazione del Bambino, *pennello e biacca, 500x380.*



smo fiorentino). La serie della Reale mostra infatti stretti legami di stile con alcune opere tarde dell'artista sia scultoree (il coro della cattedrale di Firenze) e anche pittoriche (i quattro dipinti eseguiti per Eleonora di Toledo ora a Pitti, dove lo scultore ebbe a collaborare con Andrea del Minga(26).

In particolare lo Studio di nudi (n. 15640, B. 42) rinvia con precisa puntualità all'Espulsione dal Paradiso della serie ora nei Depositi della Soprintendenza fiorentina(27).

Per il primo manierismo senese la Reale custodisce importanti disegni di Baldassarre Peruzzi (Siena, 1481 - Roma, 1536), Domenico Beccafumi (Valdibiena, 1486 - Siena, 1551) e Vincenzo Tamagni (San Gimignano, 1492 - ivi, 1530).

Dei disegni conservati alla Reale del pittore e architetto, successore di Raffaello nella Fabbrica di S. Pietro, il recente catalogo del Frommel ne ritiene autografi soltanto tre(28). Si tratta di uno schizzo per Scenografia (inv. n. 15728, B. 332); di un Progetto per l'altar maggiore del Duomo di Siena (inv. n. 15730, B. 333) e di una Sepoltura di un martire (inv. n. 15746). Il disegno per scenografia, uno dei primi del genere che si conoscano nel Rinascimento italiano, nasce probabilmente dall'occasione dell'incontro di Leone X con Francesco I avvenuto nel 1515, come indicano gli stemmi dei due illustri personaggi. Il foglio, che riproduce le forme dell'altar maggiore del Duomo di Siena, dal segno sottile e cristallino, è invece con tutta probabilità, successivo. Questo monumento fu eseguito infatti nel 1532 da Pellegrino di Pietro su progetto dello stesso Peruzzi. L'artista deve averlo eseguito tra il 1527 e il 1531 durante un ritorno documentato a Siena. Conferma questa ipotesi cronologica l'analogia stilistica che si rileva tra il nostro disegno e quello eseguito per S. Petronio nel 1527 circa. Del periodo tardo del Peruzzi è infine la Scena di sepoltura di martire, a penna e acquerello. Il foglio è carico di riferimenti classici e appartiene alla produzione derivata dall'antico dall'artista, che si colloca appunto nella sua fase matura.

Nel riesaminare criticamente il problema dei disegni del Beccafumi, Cesare Brandi (1936) inseriva fra i fogli «più notevoli» dell'artista anche un importante disegno della Reale, eseguito con segno tratteggiato. Si tratta dei Quattro dottori della Chiesa (cart. n. 4, B. 56). Il disegno è ritenuto dal Bertini un modello per l'incisione a chiaroscuro di analogo soggetto del 1527-1528 (Bartsch XII, p. 84, n. 35) ed è assai indicativo del cambiamento di stile avvenuto in questi anni nell'opera del pittore senese(29).

Come mostrano anche altre opere coeve (ad esempio la paletta Chigi Saracini con il Matrimonio mistico di Santa Caterina e gli affreschi della Sala del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena) Domenico mostra di essere stato fortemente impressionato da Michelangelo. Le sue forme si ingigantiscono, lo spazio si dilata, il suo linguaggio assume in sostanza un carattere virtuosistico e artificioso.

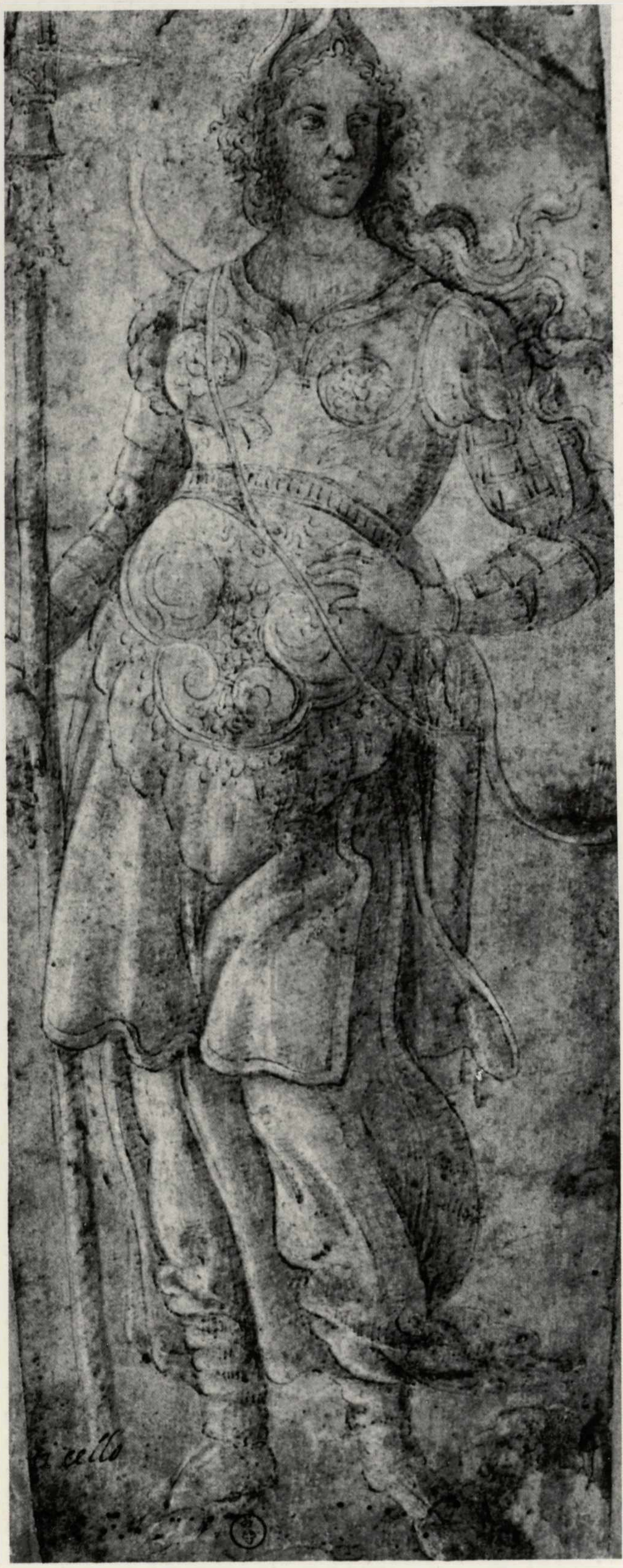
Dei tre disegni attribuiti alla Reale al Tamagni due sono as-

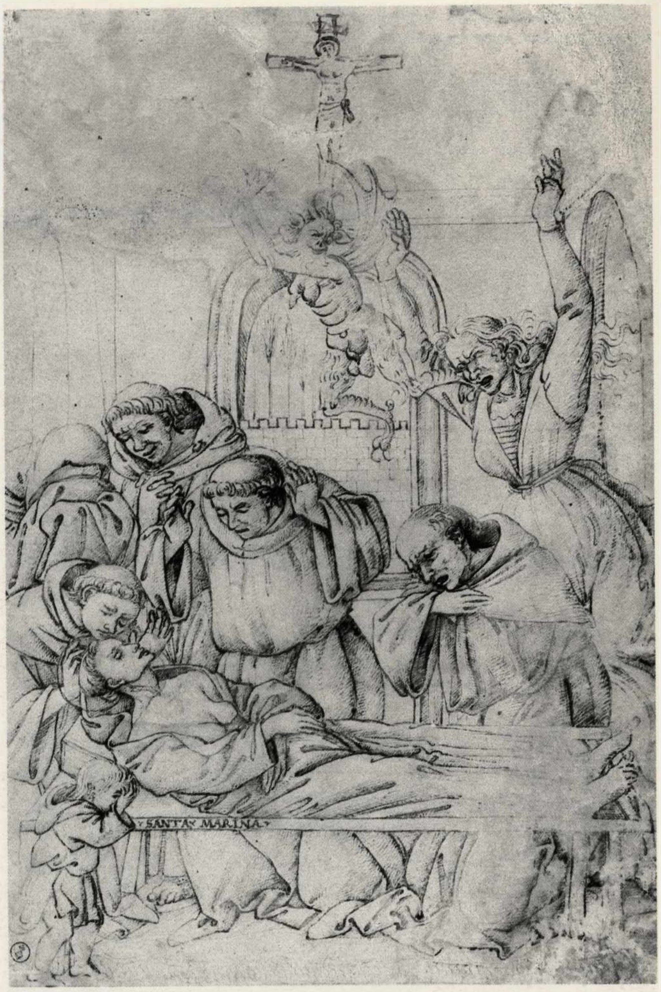
56. *Giuliano da Sangallo:* Pallade, *penna, acquerello e biacca, 260x105.*

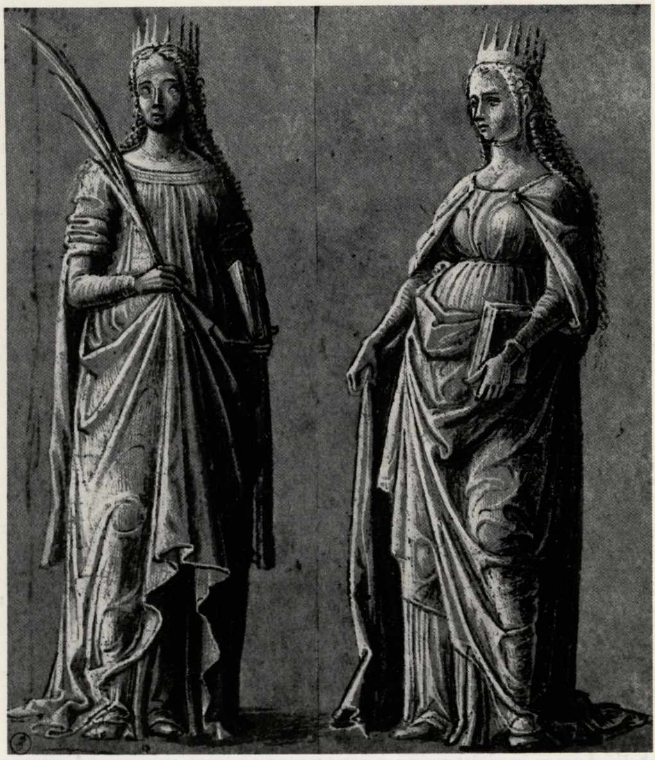
57. *Scuola del Botticelli:* La morte di Santa Marina, *penna, 28x185.*

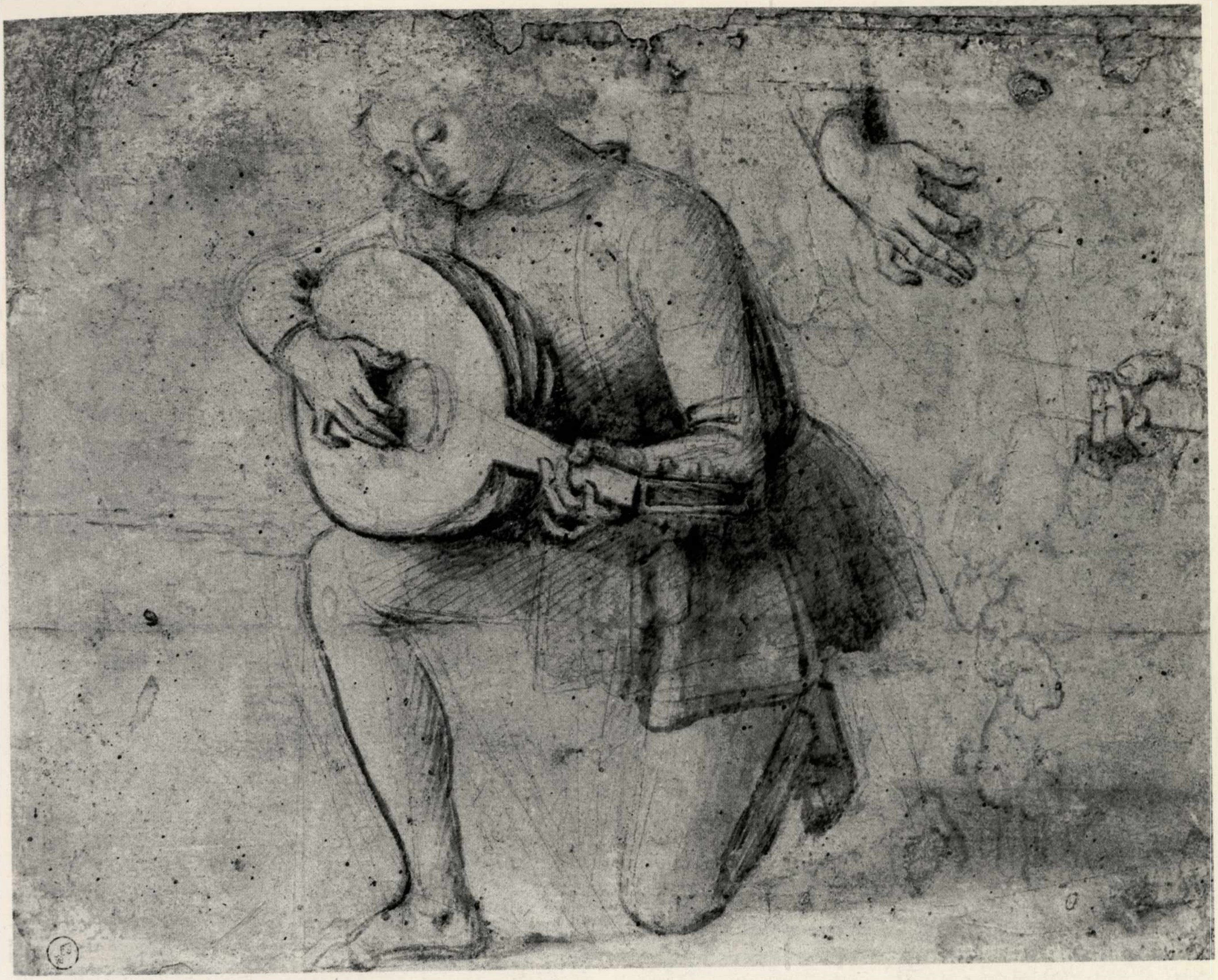
58. *Seguace di Carpaccio:* Due sante martiri, *penna e biacca, 210x175.*

59. *Pietro Perugino:* Angelo musicante, *punta d'argento, acquerello, bistro su carta preparata, 170x270.*









sai significativi. Sono un foglio di schizzi vari (inv. n. 15820, B. 417) e due foglietti di taccuino con Quattro schizzi di composizione (inv. n. 15824, B. 418). Gli schizzi a penna, dai caratteristici tratti lineari elastici, rinviano ad altri pochi fogli sicuri di questo artista; in particolare allo schizzo del Louvre (con Prete che dice Messa), allo Studio per l'incontro alla Porta aurea dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt e al Martirio di S. Giustina dell'Ashmolean Museum di Oxford, commentati nel 1968 da Hayum(30). Tutti questi esercizi sono da porsi cronologicamente tra il 1517 e il '19, quando l'artista è attivo a Roma nell'*équipe* di Raffaello, in particolare nella Loggetta del Cardinal Bibbiena e nelle Logge(31). Il suo stile lo mostra stretto seguace del linguaggio dei cantieri di Raffaello, che traduce graficamente in un fare secco e nervoso.

Cecchin Salviati (Firenze, 1510 - Roma, 1563) e Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 - Firenze 1574) sono ritenuti fra gli artisti più rappresentativi della seconda generazione dei manieristi toscani.

I disegni di Cecchino sono eleganti, inquieti, pervasi da una adesione personale al raffaellismo. Attribuiti a Cecchino sono alla Biblioteca Reale: David e Golia (inv. n. 15669, B. 390) a penna e acquerello, la Visitazione (inv. n. 15680, B. 391) e l'Annunciazione (inv. n. 15669, B. 392) a penna, acquerello con abbozzo di matita, e biacca. I primi due disegni sono assai prossimi agli affreschi per S. Giovanni Decollato di Roma. L'Annunciazione è invece stata avvicinata giustamente al dipinto di analogo soggetto a S. Marcello al Corso(32).

Uno degli allievi più stretti di Cecchino fu Francesco Giuseppe Porta (Castelnuovo di Garfagnana, 1520/25 - Venezia, 1575), che lo segue anche a Venezia (1539), fermandosi poi in questa città definitivamente.

All'eleganza raffaellesca del maestro sostituisce una *gravitas* dagli esempi romanisti e un'enfasi scultorea che trapela anche nella Madonna con il Bambino (inv. n. 15932, B. 355) e nel Miracolo di un santo Vescovo (inv. n. 15663, B. 356); quest'ultimo a penna acquerellata e biacca su carta preparata ocra, di sottile risalto cromatico.

Giorgio Vasari, rispetto a Francesco Salviati, di cui fu compagno alla scuola di Andrea del Sarto, interpreta la cultura romana in chiave rigidamente accademica. Tra i disegni attribuiti al Vasari e conservati a Torino il più importante è lo Studio per la decorazione di una parete nella Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria in Vaticano (inv. n. 15673, B. 430)(33). Il ciclo di affreschi fu commissionato a Vasari dal cardinale Alessandro Farnese nel 1546. Il programma iconografico, celebrativo di Paolo III, risaliva ad una «invenzione» di Paolo Giovio. Per questo ciclo cono-

60. *Iacopo Pontormo (?):* Nudo femminile, *sanguigna e gessetto, 25x36,5.*

sciamo soltanto quattro disegni: con questo a Torino quelli del Louvre, degli Uffizi e di Dublino. Quest'ultimo per lo stile e la tecnica (a penna, inchiostro grigio e acquerello) risulta il più vicino al foglio torinese. Entrambi, inoltre, sono preliminari per la medesima scena: Paolo III che dirige la ricostruzione di S. Pietro (il disegno di Torino si riferisce più precisamente alla parte sinistra dell'affresco).

A Torino sono conservati anche due importanti disegni dello studio vasariano. Si tratta di due fogli dovuti rispettivamente a Maso di San Friano (San Frediano, 1532 ca. - Firenze 1571) e a Francesco Morandini detto il Poppi (Poppi, 1544 - Firenze, 1597). Di Maso è lo Studio con due nudi virili (inv. n. 16182 r, B. 353), che per la sua eccezionale qualità è stato attribuito anche al Pontormo(34). In realtà consiste in uno schizzo preparatorio per il dipinto con la Cava di diamanti eseguito da Maso per lo Studiolo di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio, commissionato al Vasari. Lo studiolo «da servire per una guardaroba di cose rare et pretiose et per valute et per arte» fu eseguito tra il 1569 e il 1575 dall'artista aretino con la collaborazione di altri artisti e con la consulenza iconografica del Borghini. Per il medesimo dipinto, oltre a quello torinese, conosciamo altri disegni preparatori: al Louvre, agli Uffizi, alla Witt Library di Londra e in collezione privata. Del Poppi è invece una sottile sanguigna (inv. n. 15667, B. 354) considerata dal Bertini preparatoria per le Tre Grazie degli Uffizi (Voss, II, 1920, p. 315)(35).

Nel novero dei disegni degli artisti toscani manieristi della terza generazione figurano alla Reale opere di Giovanni Bandini detto dell'Opera (Castello, 1540 - Firenze, 1599), di Santi di Tito (Borgo San Sepolcro, 1536 - Firenze, 1603), Poccetti (Firenze, 1548 - ivi, 1612) e Jacopo da Empoli (Firenze, 1551 - ivi, 1640).

Il Bandini è autore di uno Studio con quattro statue (inv. 15620, B. 51), due talamoni e due cariatidi reggenti una trabeazione, a penna. È preparatorio per il tornacoro di Santa Maria del Fiore di Firenze, iniziato verosimilmente nel 1555 e terminato nel 1574. Come ha supposto il Middeldorf, che per primo ha attribuito il disegno al Bandini, l'opera risale con probabilità al 1560 circa, al periodo cioè successivo alla morte del Bandinelli (di cui Giovanni dell'Opera riprese il segno caricato e la passione per il michelangiolismo), quando lo scultore iniziò a lavorare in questa impresa. Il foglio del Bandini è anche uno dei pochi disegni di scultori del Cinquecento conservati alla Reale, insieme con il notevole progetto di Guglielmo della Porta (inv. n. 15672, B. 137) eseguito a penna dall'artista porlezzino per la tomba del Vescovo Solis, citato in una lettera di Annibal Caro del 5 agosto 1551 (Venturi, Storia X, 3, p. 526).

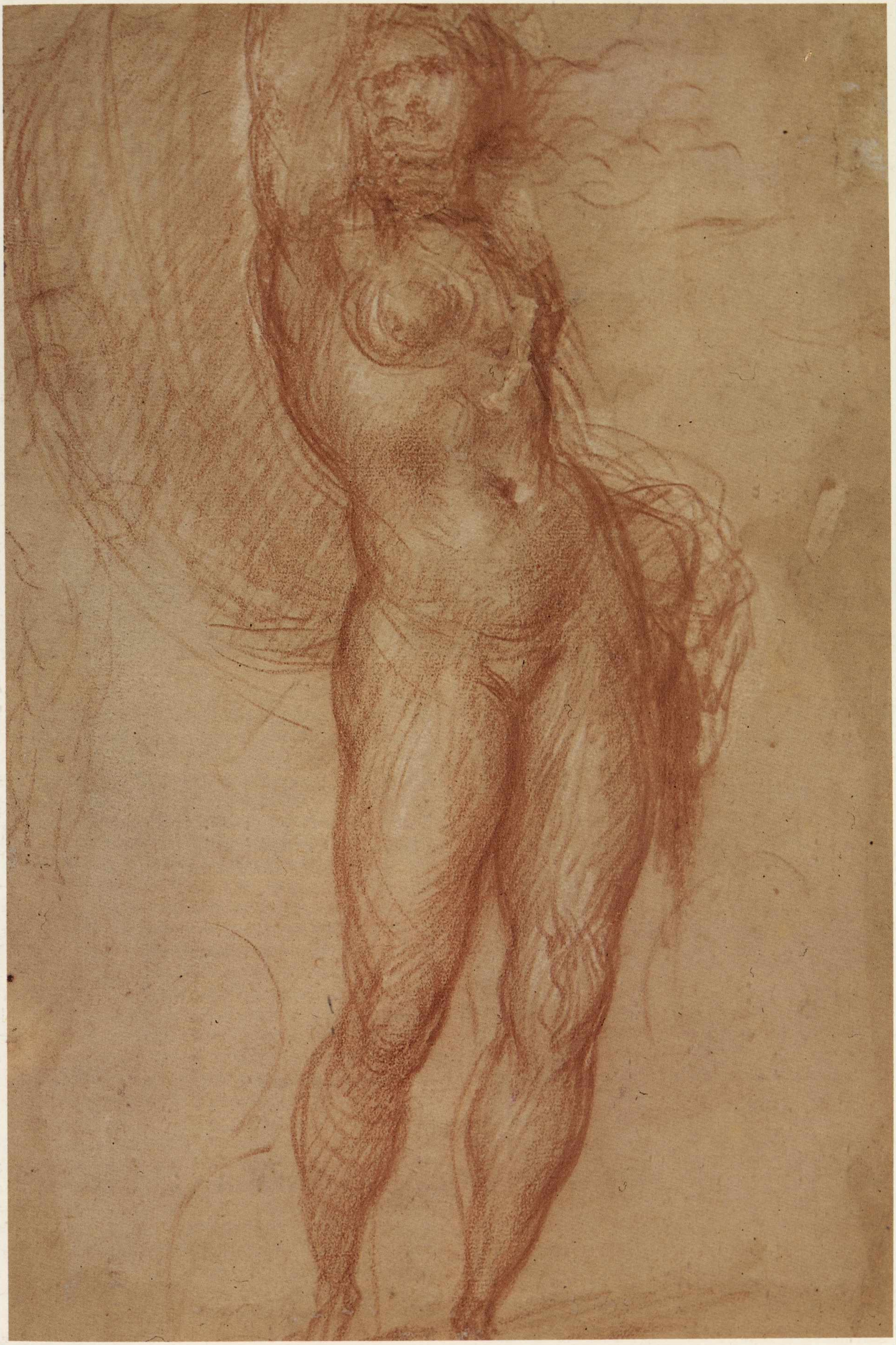
Nella Firenze post-vasariana Santi di Tito è il promotore del movimento di recupero della tradizione naturalistica e classicistica fiorentina protocinquecentesca in contrapposizione alle deviazioni tardomanieristiche(36). Un foglio della Reale con la Vergine in trono e quattro santi (inv. n. 15682, B. 395) a matita nera, acquerello su carta grigio azzurra, mostra queste sottili inquietudini di Santi, che sono condivise pure in una Predicazione di S. Stefano del Poccetti (inv. n. 15945, B. 337) e in una Madonna con il Bambino e due Santi (inv. n. 16093, B. 540) di Jacopo da Empoli.

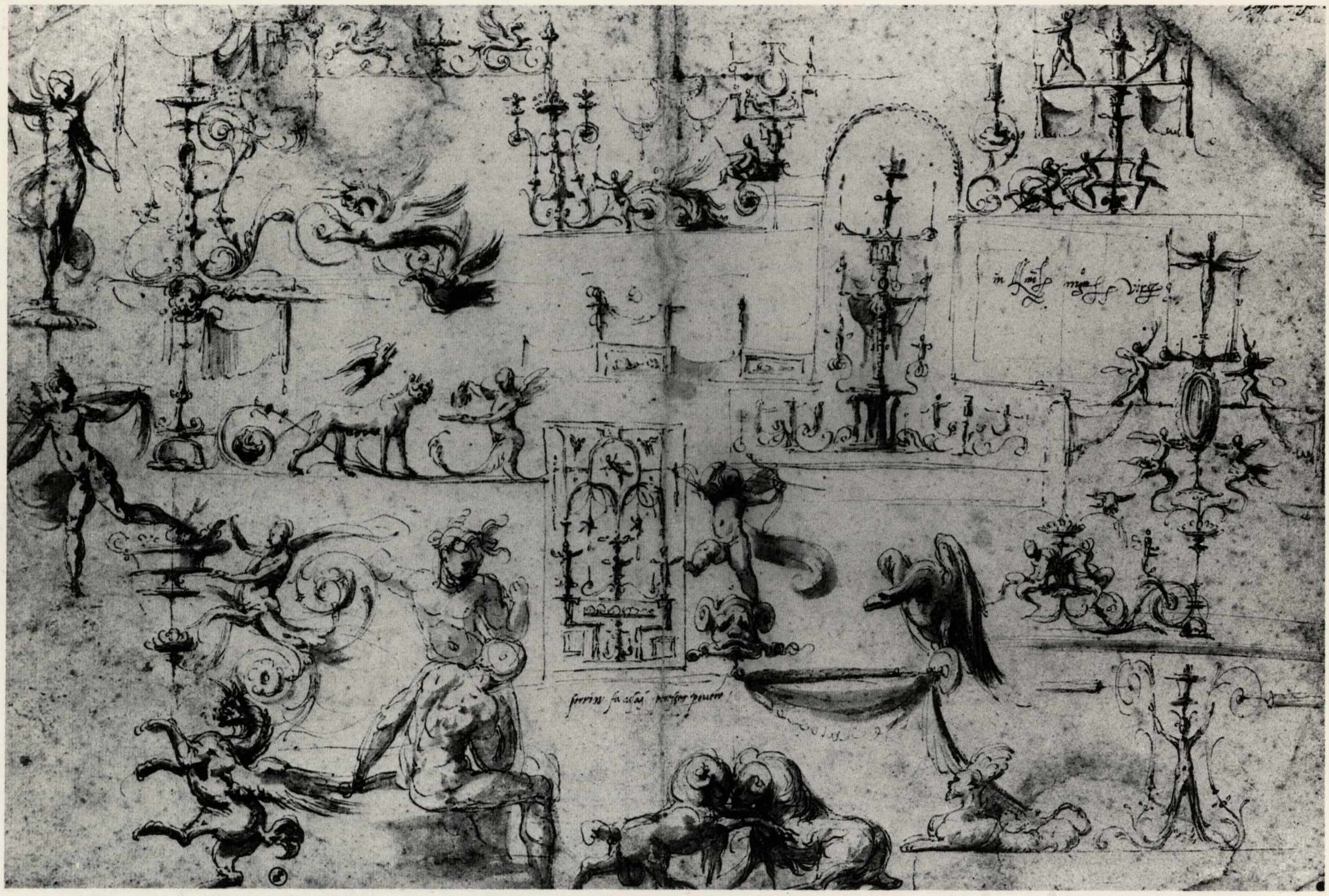
Il primo a penna, acquerello e lumeggiato con biacca, è da riferire alla lunetta con l'analogo soggetto raffigurato dall'artista nel chiostro di S. Marco, iniziato nel 1602 e finito nel 1608-09(37). La Madonna e Santi a penna e acquerello è molto affine stilisticamente ad altri disegni di Jacopo conservati agli Uffizi(38).

Fra i rappresentanti dell'ultimo manierismo a Siena, la Biblioteca Reale conserva alcuni disegni di Alessandro Casolani (Siena, 1552 - ivi, 1606), di Francesco Vanni (Siena, 1563 - ivi, 1610) e infine di Ventura Salimbeni (Siena, 1567 - ivi, 1613).

Ad Alessandro Casolani spetta un foglio con il Conferimento a Urbano VI della potestà su Castel Sant'Angelo per consiglio di Santa Caterina da Siena (inv. n. 15733, B. 112)(39). Il disegno quadrettato per il riporto, è preparatorio per il dipinto di analogo soggetto conservato nella casa senese di S. Caterina (A. Venturi, Storia IX, VII, fig. 629). L'opera fu eseguita dal Casolani nell'arco di tempo compreso tra il 1582 e il 1585. Conosciamo altri disegni preparati dall'artista senese per questo dipinto: sono conservati agli Uffizi, al Louvre e alla Biblioteca Comunale di Siena. Lo studio di Torino, preparatorio per i personaggi inginocchiati ai piedi del Pontefice, è stilisticamente e iconograficamente più vicino ai disegni di Siena. Sotto il profilo formale il foglio torinese mostra una precisa parentela con il linguaggio di Cristoforo Roncalli (Pomarance, 1516 - Città di Castello, 1596) per la chiarezza come per l'equilibrio generale che contraddistinguono la sua struttura compositiva. D'altro canto non si può dimenticare che il Roncalli, con cui il Casolani fu a stretto contatto, prima di trasferirsi nuovamente a Siena (nel 1582) fu interpellato per primo per la decorazione del santuario di S. Caterina. Alla Reale di Torino si conserva di lui anche un disegno preparatorio per il dipinto con S. Caterina che riceve miracolosamente l'ostia (inv. n. 15866, B. 458)(40), il quale mostra caratteristiche di stile analoghe alla produzione grafica del Casolani di questo momento e che va studiato insieme ad uno Studio di angelo musicante (inv. n. 15694, B. 378) a sanguigna, posto di recente in relazione insieme ad altri fogli di identico soggetto (al British e agli Uffizi) agli affreschi eseguiti da questo artista per la Basilica di Loreto, oggi scomparsi(41).

Francesco Vanni è l'autore di due disegni a penna e acquerello: il primo rappresenta l'Immacolata e quattro santi (inv. n. 15721, B. 427); il secondo la Vergine in trono e quattro santi (inv. n. 15722, B. 428). Entrambi rivelano i caratteri dello stile maturo dell'artista, che risolve i ricordi del tardo manierismo tosco romano dell'artista e le influenze del Barocci in una dolcezza pietistica e devota. La componente baroccesca è sensibile anche nella produzione del Salimbeni, però in maniera più indiretta e forse mediata dallo stesso Vanni. In Salimbeni si riscontrano però molteplici altre componenti, derivate dal Cigoli, dal Poccetti, dal Boscoli e




perin fa asaj per eser povero

da Annibale Carracci, oltreché dal primo manierismo senese[(42)].

Al pietismo religioso ed esaltato del Vanni sostituisce una vena narrativa facile e piacevole, come dimostrano anche i quattro disegni a lui attribuiti alla Reale: Angeli in volo (inv. n. 15724, B. 386); Madonna con il Bambino e santi (inv. n. 15726, B. 387); Madonna e Santi (inv. n. 15725, B. 388); Giovane martire inginocchiato (inv. n. 16230, B. 389).

Del ricordato Barocci (Urbino, 1528/35 - ivi, 1612) la Biblioteca Reale possiede soltanto un disegno autografo. È un importante studio preparatorio (Testa femminile colta di tre quarti verso destra, inv. n. 15848, B. 52) che il maestro ha eseguito in vista della Deposizione del Duomo di Perugia[(43)].

Il dipinto gli fu commissionato nel 1568 e fu collocato l'anno successivo. È una pala di grande impegno, che rinvia a precedenti modelli di Raffaello e di Daniele di Volterra. Insieme al disegno, il quale è da porre in relazione alla figura femminile con le braccia aperte nella parte centrale del dipinto di Torino, conosciamo altri fogli autografi (conservati a Parigi, Firenze, Edinburgo, Besançon, Berlino, Monaco e Roma) dal segno graffiante, che testimoniano una preparazione studiatissima e minuziosa finalizzata alla mobile distribuzione delle luci e delle ombre.

Perino del Vaga (Firenze, 1500 - Roma, 1547) è uno degli interpreti più colti e raffinati del primo manierismo a Roma. Allievo di Raffaello ha uno stile corsivo, elegante, estroso, ricco di componenti archeologiche.

Ampia è la sua produzione grafica. Due documenti primari di questa sua attività sono conservati alla Biblioteca Reale di Torino. Si tratta di uno Studio per decorazioni a grottesche (inv. n. 15763, B. 318) e di uno schizzo per la decorazione del soffitto dell'atrio di Palazzo Doria a Genova (inv. n. 15803, B. 319). Lo studio per grottesche ha una scritta suggestiva («Perin fa assai per esser povero») che sembra confermare la tradizione riferita dal Vasari (Griseri, 1978). Culturalmente questo disegno s'inserisce perfettamente nello spirito delle ricerche decorative delle Logge e di Villa Madama.

Il secondo disegno va invece confrontato con un altro foglio di analogo stile e soggetto conservato al British di Londra[(44)]. Entrambi sono concepiti in vista della decorazione dell'atrio di Palazzo Doria a Genova, dove Perino si era trasferito, dopo il Sacco di Roma, nel 1528. L'intera decorazione pittorica del celebre palazzo, celebra, attraverso la raffigurazione dell'allegoria dell'età dell'oro, gli inizi mitici di Roma, le sue origini storiche, la potenza e la pietas del committente, la liberazione della Liguria da parte di Paolo Emilio, la rifondazione della repubblica genovese e l'inizio di una nuova era di pace.

Stilisticamente lo schizzo, preparatorio per la decorazione dell'atrio, ha un carattere strutturale ancora molto vicino alla cultura e alle ricerche delle Logge vaticane.

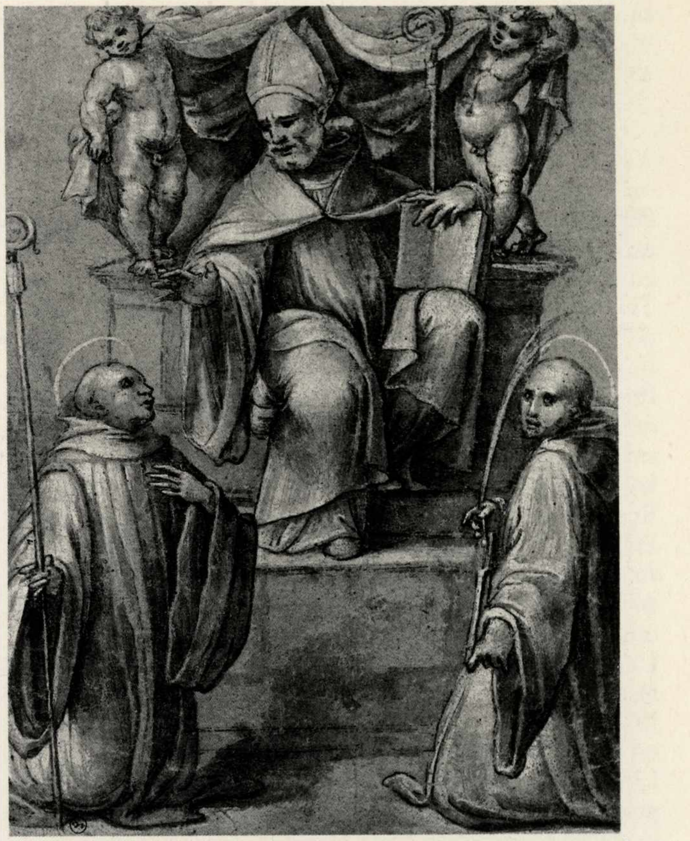
Nell'ambito del secondo manierismo romano è da segnalare alla Reale un singolare disegno di Pirro Ligorio (Napoli, 1510 - Ferrara, 1583) artista enciclopedico, profondo conoscitore del mondo classico.

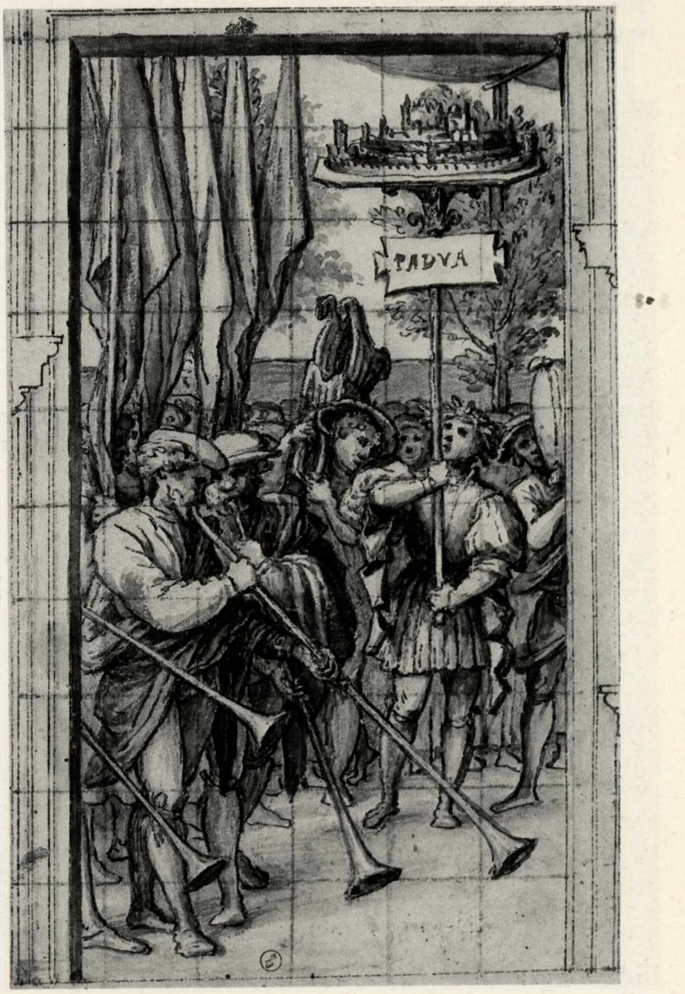
L'opera rappresenta una Facciata di villa (inv. n. 16018, B. 233): è da studiare insieme a due altri disegni architettonici dello stesso tipo conservati a Oxford, Christ Church[(45)].

61. *Perin del Vaga:* Studi per decorazioni a grottesche, *penna e acquerello, 280x420.*

62. *Gerolamo Marchesi:* Studio per pala d'altare, *pennello e biacca, 283x222.*

63. *Lorenzo Lotto:* Scena allegorica, *pennello, biacca, quadrettatura a sanguigna, 265x160.*





Taddeo Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1529 - Roma, 1566) è ritenuto il vero erede artistico di Perin del Vaga, a Roma all'inizio del quinto decennio del Cinquecento. Tibaldi, Salviati, Daniele da Volterra sono fondamentali per il suo primo tempo romano, che successivamente rifiuta per un ritorno classicistico ai principi del primo Rinascimento(46). Di Taddeo, nei «portefeuilles» torinesi della Reale incontriamo, oltre ad una Allegoria della Redenzione (inv. n. 15849, B. 448) anche uno schizzo pure a penna acquerellato, con Due figure femminili (inv. n. 16037, B. 449). Il primo disegno è del periodo degli affreschi della cappella Frangipane in S. Marcello al Corso eseguiti a Roma da Taddeo fra il 1558 (inizi del 1559) e non ancora terminati alla sua morte (1566). Lo conferma il *verso* dello stesso disegno che sarebbe da riferire allo stesso ciclo. Il secondo disegno è invece uno studio preparatorio per la sovrapporta con la Presa di Tunisi nella Sala Regia in Vaticano. Risale quindi al periodo 1564-65(47).

Federico Zuccari fu strettissimo collaboratore del fratello sino alla sua morte (Sant'Angelo in Vado, 1542/43 - Ancona, 1609). Rappresentante dell'indirizzo accademico dell'ultimo manierismo romano «ridusse gli elementi dello stile tardo di Taddeo ad una serie di formule facilmente imitabili» (Gere, 1966).

Numerosi sono i fogli di Federico a Torino. I più significativi: Profeta e Sibilla (inv. n. 15869,B. 437) per l'affresco nell'Oratorio di S. Lucia del Gonfalone a Roma (1573); Gesù che guarisce un paralitico (inv. n. 15937, B. 441) preparatorio per la decorazione della Cappella Paolina in Vaticano; infine gli Episodi allegorici che illustrano la vita del fratello Taddeo ragazzo (inv. n. 15860 e inv. 15870, B. 442 e 443), serie eseguita dall'artista forse sul finire del secolo «in rapporto alla decorazione del suo palazzo sul Pincio, oppure a quella dell'Accademia di S. Luca» (Gere, 1966)(48).

Il Parmigianino (Parma, 1503 - Casalmaggiore 1540) insieme con il Correggio è il più noto disegnatore emiliano della prima metà del XVI secolo.

Conosciamo di questo grandissimo maestro oltre ottocento disegni, nei quali dà vita a composizioni di grande virtuosismo ed eleganza, dove la ricerca delle qualità atmosferiche, di chiara ascendenza correggesca, si unisce a una perseguita ricerca intellettualistica con invenzioni formali squisite e originalissime. A Torino è conservato di Parmigianino uno schizzo a penna (la tecnica prediletta dall'artista) molto controverso. Ritenuto infatti da alcuni critici punto di partenza per la preparazione dell'affresco della Steccata, progettato nel 1531 e mai eseguito (per il quale abbiamo documenti sino al 1537-38) è da studiarsi insieme ad altri disegni preparatori per il medesimo complesso pittorico, ma di diversa fattura e composizione, conservati a Windsor, Londra e Düsseldorf. Da altri studiosi è invece ritenuto spurio. Addirittura derivazione tarda dal Popham(49) di un altro disegno del British, questo disegno mantiene l'afflato e la spontaneità che è propria di un originale, e documenta una diversa riflessione per le soluzioni dell'affresco mai realizzato.

64. *Bernardino Lanino:* Madonna con il Bambino e Santi, *pennello, acquerello e biacca su carta preparata, 46,3x36,5.*

65. *Baccio Bandinelli:* Studio di nudo maschile, *penna, 410x280.*

66. *Francesco Primaticcio:* Divinità marine, *pennello, biacca su carta tinta in azzurro, 150x235.*

67. *Pellegrino Munari:* Scena mitologica, *penna con inchiostro rossiccio, acquerello e biacca, 163x225.*

Nell'ambito del manierismo emiliano furono molteplici gli artisti influenzati dall'eleganza formale del Parmigianino, come rivelano soprattutto i disegni.

Tra quelli conservati a Torino possiamo ricordare alcuni capolavori di Primaticcio, Nicolò dell'Abate, Lelio Orsi, il Puppini, il Bertoja, il Nosadella.

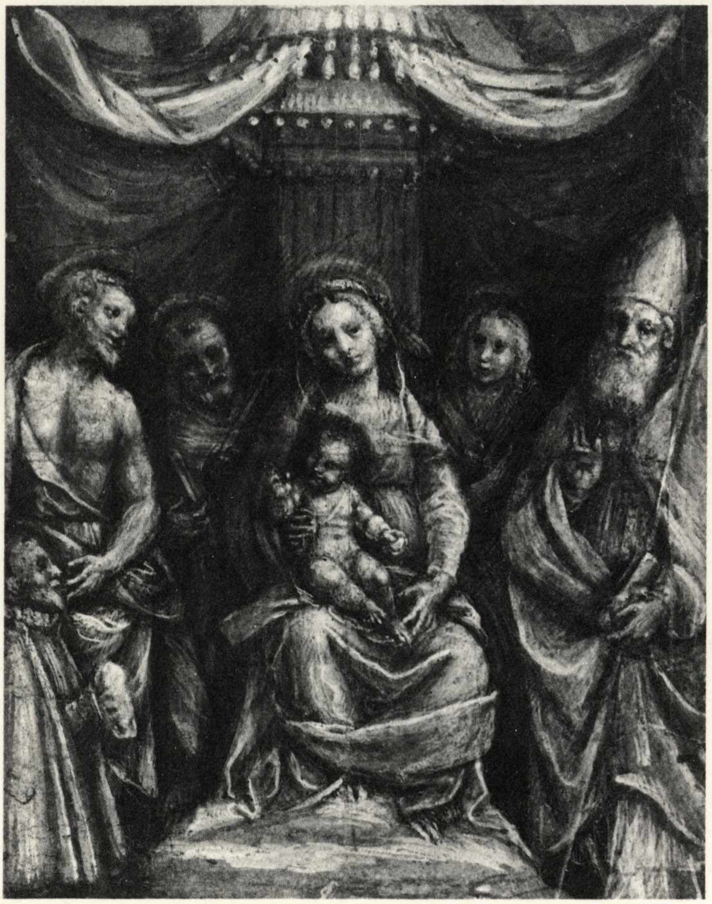
Primaticcio (Bologna, 1504 - Fontainebleau, 1570) unisce nella sua rara opera grafica l'influenza di Correggio e Parmigianino con il vigore plastico di Giulio Romano (con cui lavora a Mantova dal 1525 al 1531-1532) e la bizzarria del Rosso (con cui collaborò invece a Fontainebleau dal 1532 al 1570). Di Primaticcio è conservato alla Reale uno splendido studio con Divinità marine (inv. n. 16035, B. 361) della sua attività matura, tecnicamente molto elaborato, quasi fosse un dipinto.

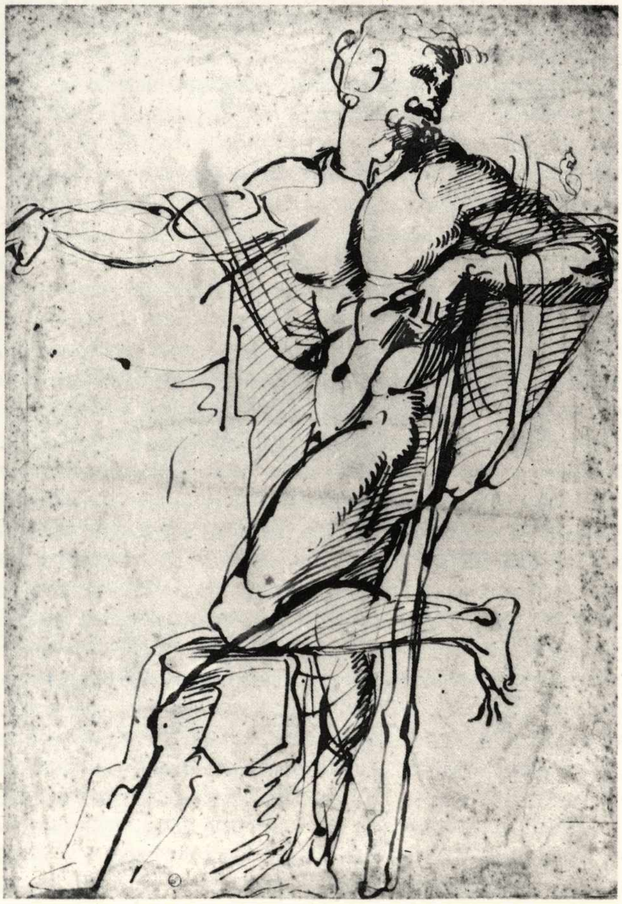
L'ascendente dello stile del Parmigianino è evidente anche in un disegno di Niccolò dell'Abate (Modena, 1509/10 - 1512 - Francia, 1571), che raffigura la Madonna con il Bambino e santi (inv. n. 16045, B. 28)(50).

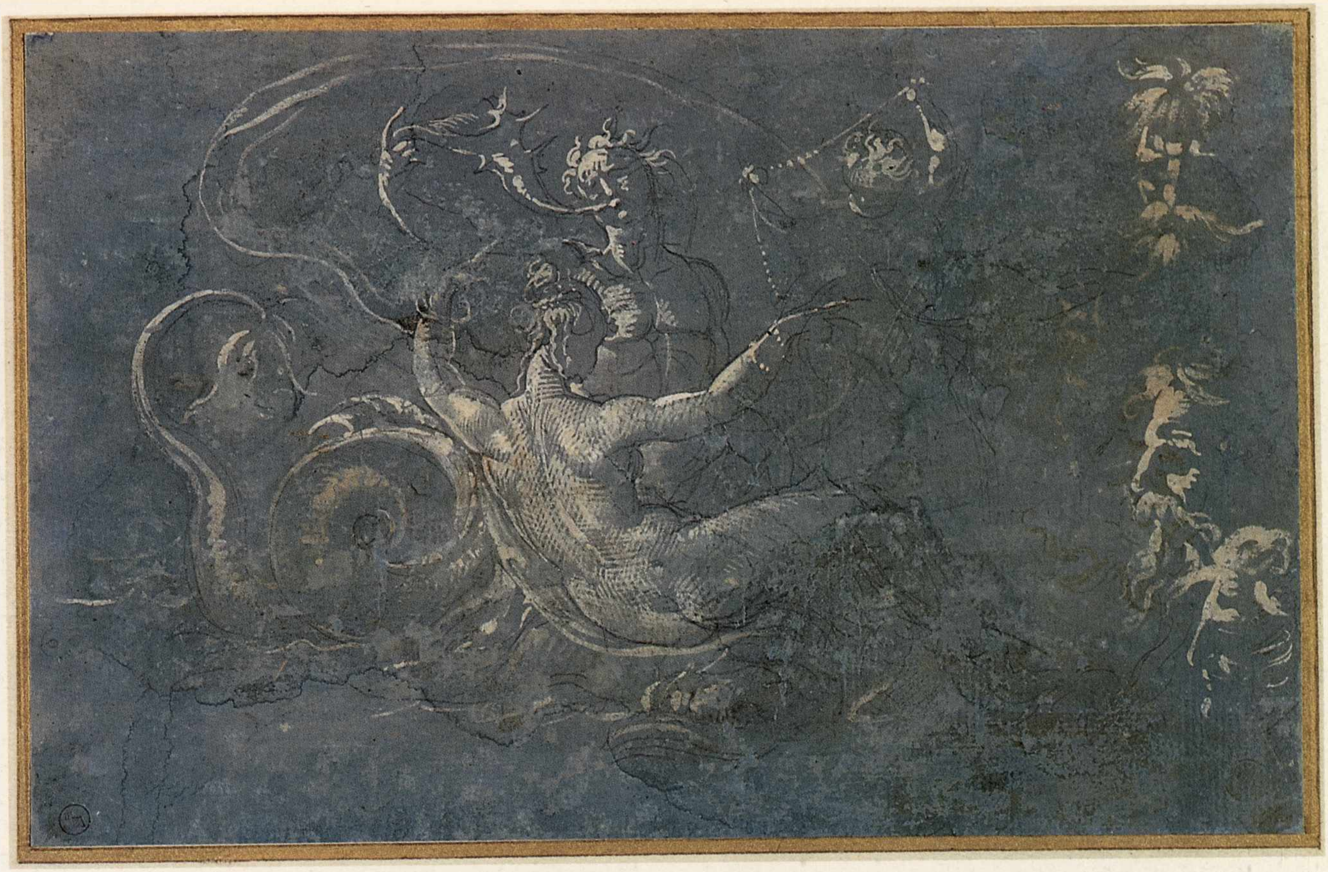
I richiami a Parmigianino e Correggio di questo foglio a penna acquerellato datano non lontano dall'importante pala con il Martirio dei Santi Pietro e Paolo del 1547 per la chiesa di S. Pietro a Modena, ora a Dresda, nonché dagli affreschi di Busseto e della Rocca di Soragna. Lavori giovanili, anteriori al trasferimento di Niccolò a Bologna, quando l'artista avrà modo di conoscere la cultura della scuola di Raffaello e in particolare del Bagnocavallo. L'attenzione per le tecniche sofisticate e la predilezione per le forme squisite, che contraddistingue i suoi lavori giovanili, è rilevabile anche in questo foglio torinese.

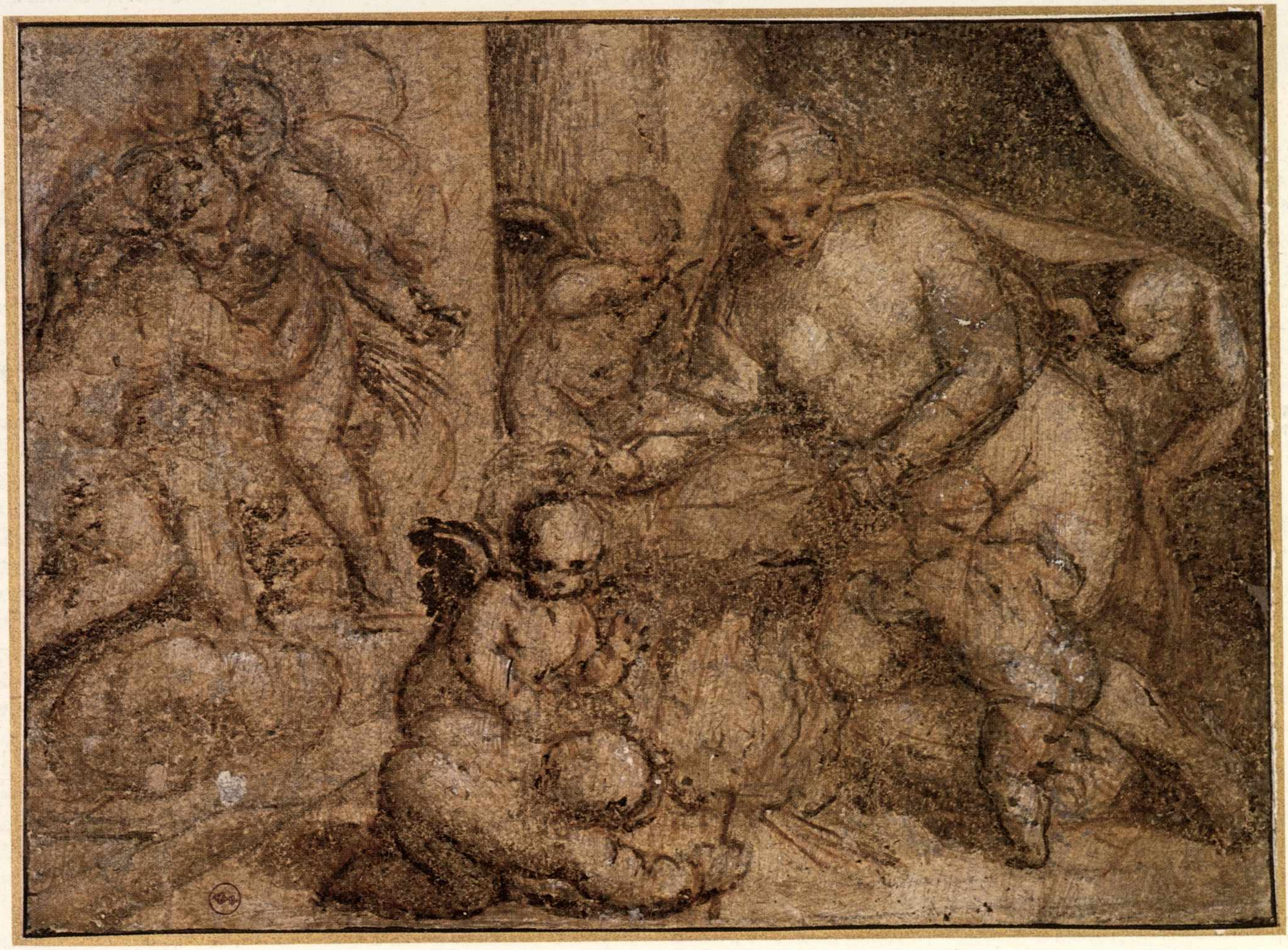
Attratto dallo stile di Parmigianino fu anche Lelio Orsi (?, 1511 ca. - Novellara, 1587), del quale alla Reale sono presenti due bellissimi e raffinati disegni(51). Il primo raffigura Due pastori in riposo (inv. n. 16193, B. 294), il secondo è invece un progetto fantastico per fontana (inv. n. 16197, B. 290). Il disegno con i Pastori è stato definito «una ricreazione di un tono di favola estrosa» (Salvini, 1950) elaborata nel periodo di maggiore adesione dell'artista alla poetica parmigianinesca, che lo rende anche straordinariamente affine a Niccolò dell'Abate (ma attenta anche ad altre voci: Lotto, Anselmi).

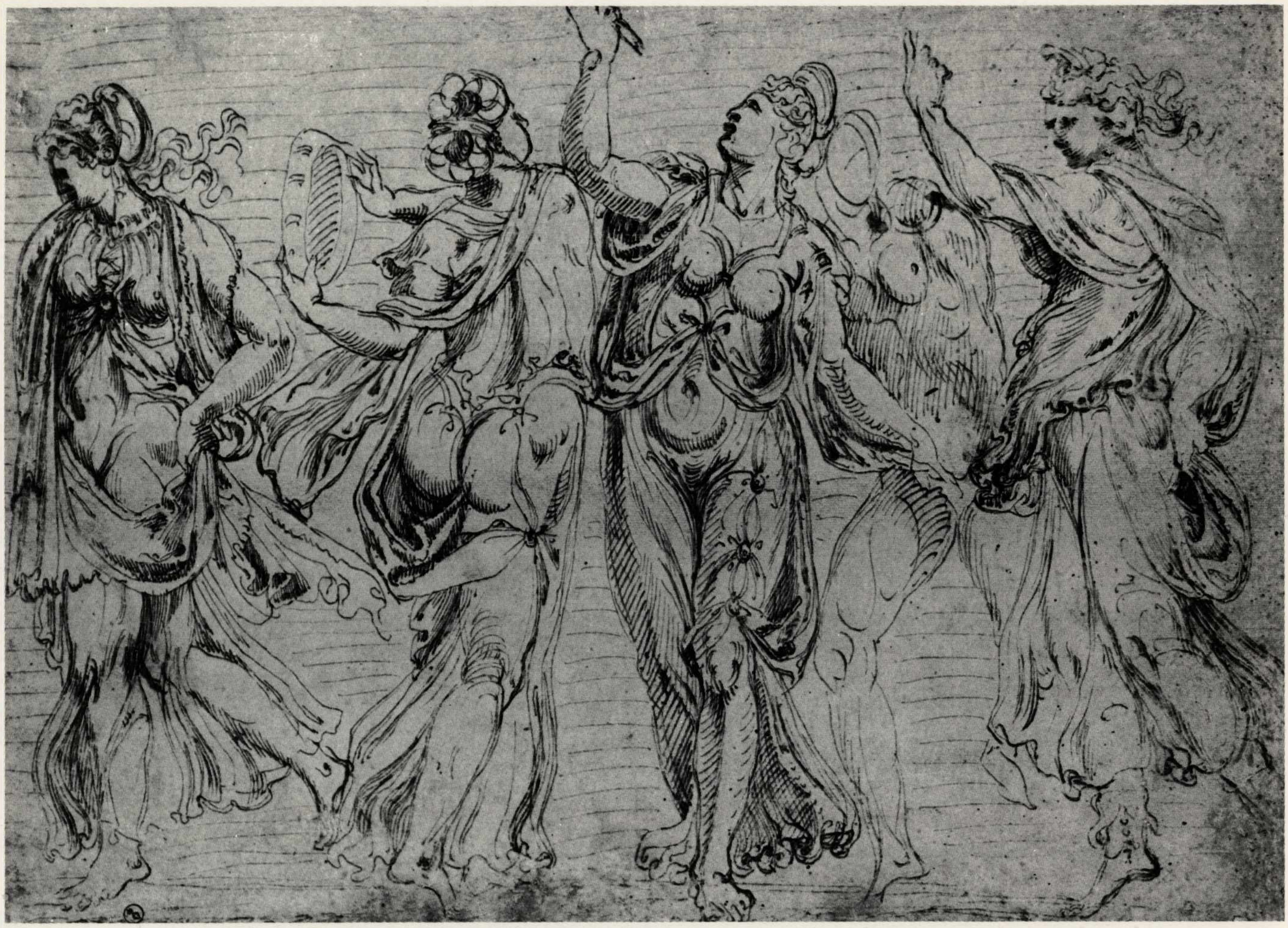
Il Progetto per fontana invece, è da studiarsi con la produzione dell'Orsi per decorazioni murali e architettoniche. Stilisticamente prossimo a opere grafiche del maestro databili al periodo 1546-1554, denuncia, per un verso, il contatto con la cultura romana, e dall'altro, il predominio dell'influenza del Correggio. Come tutti i disegni del periodo correggesco, anche questo capriccio è dominato da una tipica











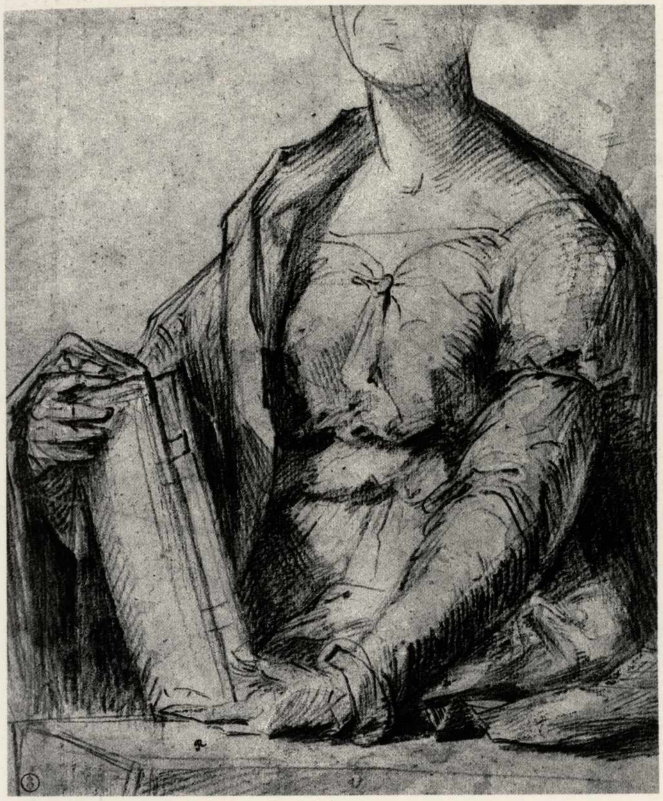
morbidezza chiaroscurale e da una ricerca di motivi decorativi di carattere metamorfico. Anche Biagio Pupini, detto Biagio delle Lame (documentato dal 1511 al 1575), risente dell’influenza di Parmigianino soprattutto nella scelta delle tecniche: lumeggiature a biacca, acquerelli su carta colorata. Del Pupini a Torino sono conservati alcuni disegni tipici come: Gesù che disputa nel tempio con i dottori (inv. n. 15825, B. 366)(52). Oltre che da Parmigianino che conobbe a Bologna (il Pupini infatti era di origine bolognese e in questa città soprattutto operò, con soggiorni a Roma, in Spagna e in altre località emiliane) l’artista fu profondamente influenzato da Raffaello. Questi ascendenti di cultura sono particolarmente ravvisabili in altri suoi disegni ora a Torino come la Scena classica (inv. n. 15741, B. 370), la Schiera di contadini e mietitori (inv. n. 16028, B. 367), il Trofeo di armi (inv. n. 15818, B. 368) la Strage degli innocenti (inv. n. 15743, B. 369): quest’ultimo derivato direttamente dal cartone di Raffaello.

Ancora legata a Parmigianino, a Correggio e Raffaello è la produzione grafica di un altro artista bolognese, il Nosadella (Bologna, documentato dal 1558 al 1571). A questo pittore è stato riferito di recente anche un disegno torinese già attribuito a Gerolamo da Carpi con la Sacra Famiglia (inv. n. 15910, B. 171)(53). L’opera a penna, inchiostro marrone e acquerello con tracce di quadrettatura ad inchiostro nero indica elementi romanisti ed emiliani assai prossimi anche a Pellegrino Tibaldi. Il disegno, da porre in relazione con uno dei tanti dipinti dell’artista raffiguranti la Sacra Famiglia, potrebbe cadere intorno al ’50, nel momento della maturità dell’artista.

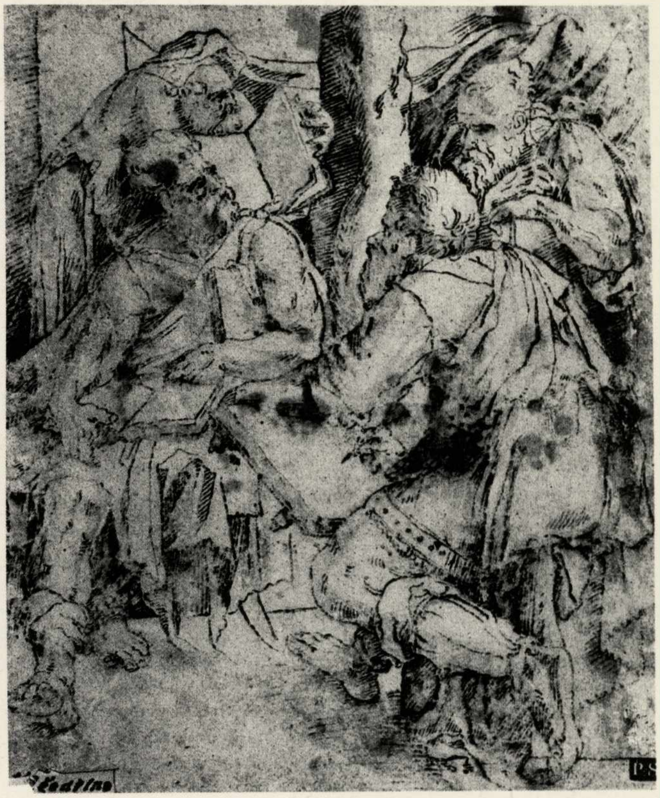
Pure strettamente connesso con la problematica parmigianinesca è un disegno in antico attribuito al grande pittore emiliano, ma che più correttamente è stato restituito al Bertoja (Parma, 1544 - Caprarola, 1574). Raffigura Mosé giudice (inv. n. 16181, B. 54): è da studiarsi comparativamente con l’affresco che l’artista eseguì per la Villa Farnese di Caprarola nella Sala dei Giudici (tra il 1569 e il 1572, dopo gli interventi all’Oratorio romano del Gonfalone). Il linguaggio tipico di Bertoja disegnatore (alla Reale figurano due altri fogli del suo studio: Nascita di Adone, inv. n. 16209, B. 58 e Due putti, inv. n. 16209, B. 59) è la fluidità e l’allungamento delle forme, ancora tipicamente parmigianinesco, unite a una concitazione e a una definizione scultorea(54). Sulle influenze raffaellesche in Emilia esemplare riesce infine il disegno di Girolamo Marchesi con S. Bernardo che dà la regola ai monaci (inv. n. 15782, B. 239). L’opera, che mostra stretti contatti con l’affresco per S. Agostino a Roma di Raffaello, conosciuto durante il soggiorno romano (fu alla corte di Paolo III tra il 1538 e il 1549) di cui dà una traduzione greve, è preparatorio per il dipinto, datato 1526, già conservato a Berlino, distrutto durante l’ultima guerra(55). Il quaderno di schizzi attribuito a Gerolamo da Carpi (inv. n. 14760, B. 174-181) costituisce uno dei capisaldi della raccolta cinquecentesca dei disegni della Biblioteca Reale(56). Gli studi raccolti nel quaderno sono 87. Si tratta di una serie di derivazioni da monumenti antichi alternate a copie da opere moderne del Cinquecento. Tra i primi, di carattere

68. *Giovan Francesco Rustici:* Baccanti, *penna, 268x384.*

69. *Giovanni Antonio Sogliani:* Busto femminile, *matita nera, 254x213.*



70. *Domenico Beccafumi:* I quattro Dottori della Chiesa, *penna, 210x180.*



archeologico antiquario, figurano studi da rilievi, statue e stucchi antichi, molto probabilmente copiati da disegni, piuttosto che direttamente da disegni originali. Tra quelli della seconda specie figurano invece disegni di motivi tratti da opere del Cinquecento (soprattutto dai cantieri di Raffaello e di Michelangelo). L'attribuzione a Gerolamo da Carpi spetta ad Aldo Bertini, che per primo ne rilevò i caratteri raffaelleschi, michelangioleschi e parmigianineschi dei disegni, che richiamano immediatamente la cultura del maestro emiliano. Giustamente questo autore suddivise nell'ambito di questo taccuino il gruppo di fogli qualitativamente più elevati, che riteneva autografi del maestro, da quelli meno elevati, da riferirsi invece alla scuola.

Al taccuino torinese è stato avvicinato stilisticamente un secondo album con disegni di carattere antiquario. Il quaderno si trova ora a Filadelfia nella collezione Rosenbach.

Entrambi i quaderni si situano cronologicamente intorno al 1550-1551, perchè taluni disegni recano questa indicazione cronologica. È il periodo, questo, in cui Gerolamo, allievo del Garofalo, poi influenzato da Dosso, Raffaello, Giulio Romano e Parmigianino, trasferitosi a Roma al seguito del cardinale Ippolito d'Este, lavora come architetto di corte di papa Giulio III (era stato nominato nel 1550). In particolare, in questo tempo, l'artista si occupa di scavi archeologici e di lavori al Belvedere, dove ebbe modo di conoscere e di studiare da vicino la scultura antica e di rilevarla graficamente.

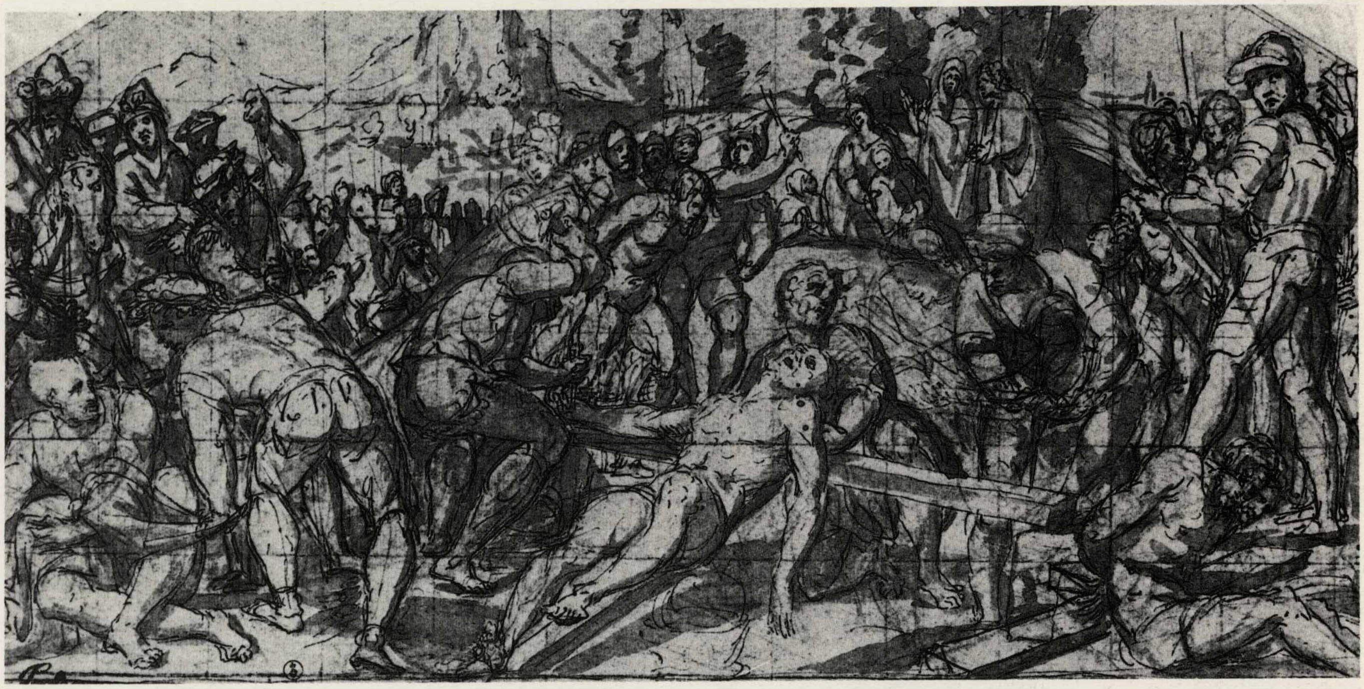
Nella sezione dei disegni veneti del Cinquecento uno dei fogli di maggiore interesse è costituito dalla scena aulica di Lorenzo Lotto (inv. n. 15909, B. 184). Riferito dapprima a Gerolamo del Santo è stato attribuito in seguito al Lotto(57) (Venezia, 1480 ca. - Loreto, 1556). La composizione, forse preparatoria per una finta porta (come fa pensare la quadrettatura a sanguigna per il riporto) risale al terzo periodo marchigiano (1534-39) durante il quale l'artista è documentato a Fermo, Ancona e Macerata. Le opere di questo periodo, in particolare la Sacra Conversazione del Louvre, a cui il disegno stilisticamente rinvia, mostrano l'artista ancora estraneo alla crisi manieristica che invece coinvolge già l'ambiente veneziano.

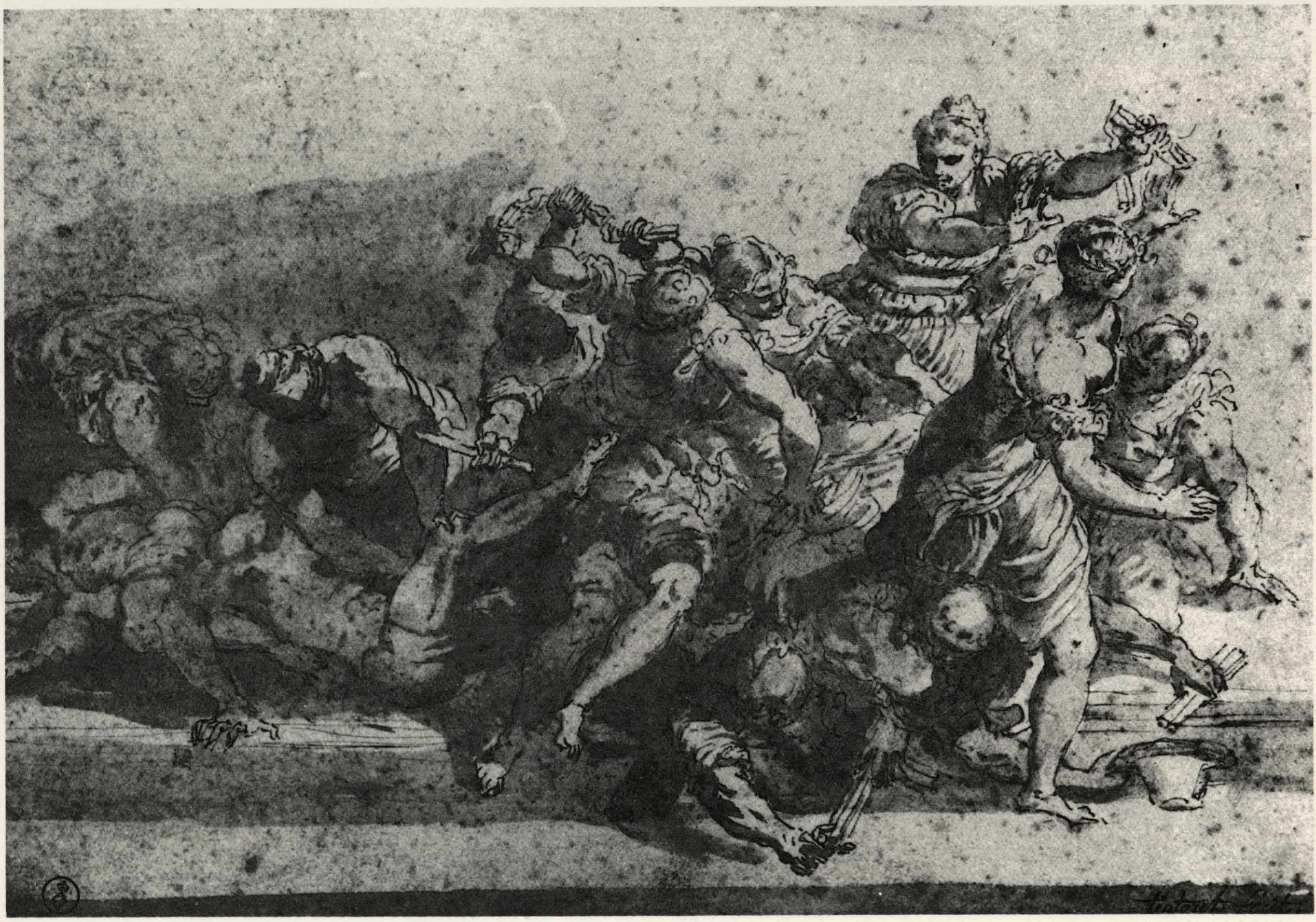
Di Andrea Meldolla detto lo Schiavone (Zara, 1515 - ivi, 1563) la Biblioteca Reale conserva alcuni importanti autografi e alcuni fogli di scuola. I disegni autografi sono i seguenti: l'Adorazione dei Magi (inv. n. 15135, B. 403) della prima maturità, molto simile nella tecnica a un gruppo di fogli stilisticamente analoghi; la Giustizia (inv. n. 16140, B. 405) uno dei rari schizzi dello Schiavone in gesso nero, databile al 1548-1549 e derivata direttamente dall'incisione B 7 di Parmigianino (da porre in relazione anche con le coeve Giuditte di Vienna e del British); infine il Miracolo del paralitico (inv. n. 16027, B. 404) affine nello schema compositivo alle scene dipinte dal Tintoretto per la chiesa di S. Rocco a Venezia(58). Pur variamente datati questi disegni sono accomunati dall'eleganza formale e «da quel certo non so che di grazia e leggiadria, dal fluire di forme estenuate e dissossate» (Pallucchini, 1950), dove s'intravede l'esperienza

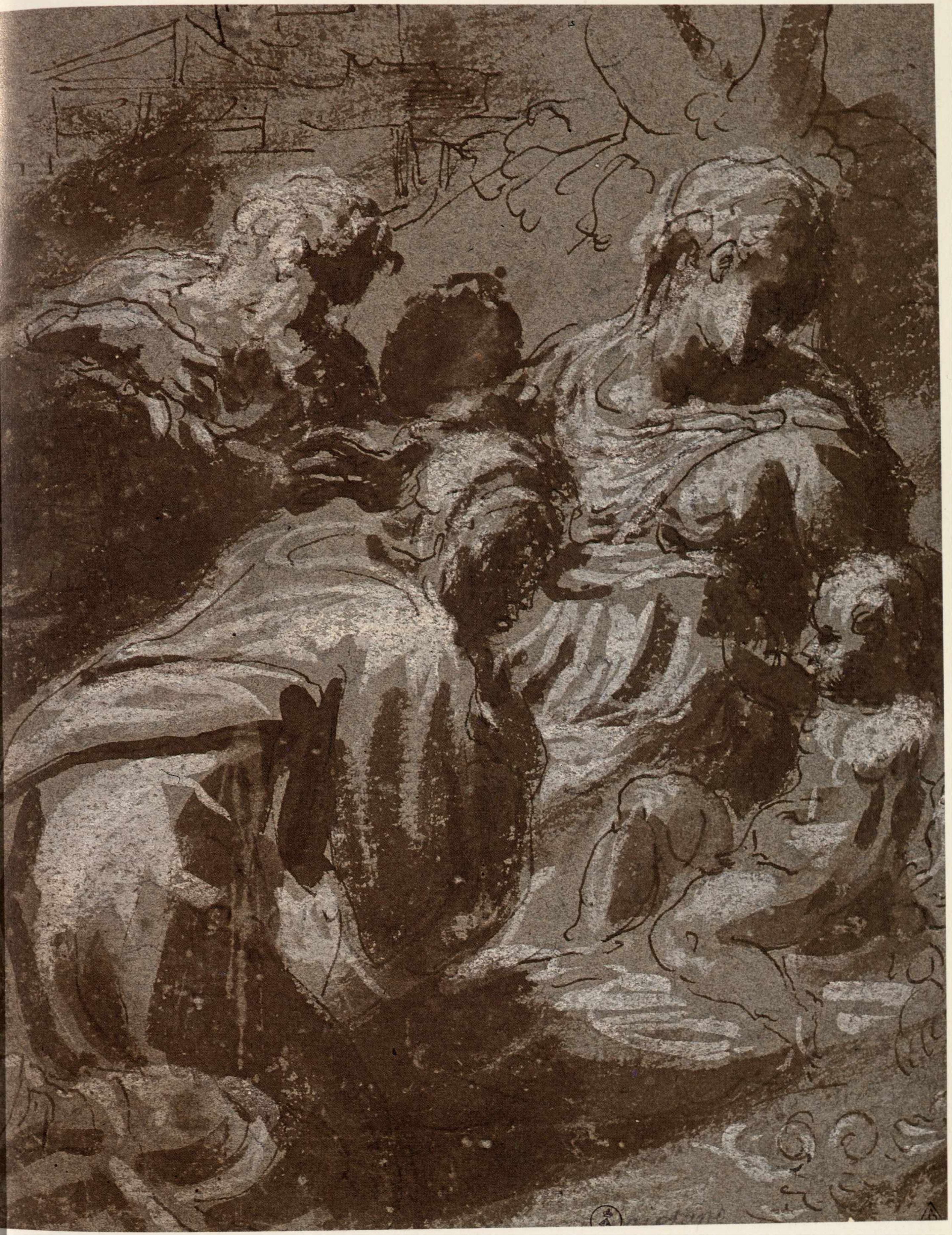
71. *Pomponio Amalteo:* Crocifissione, *penna e acquerello, 205x401.*

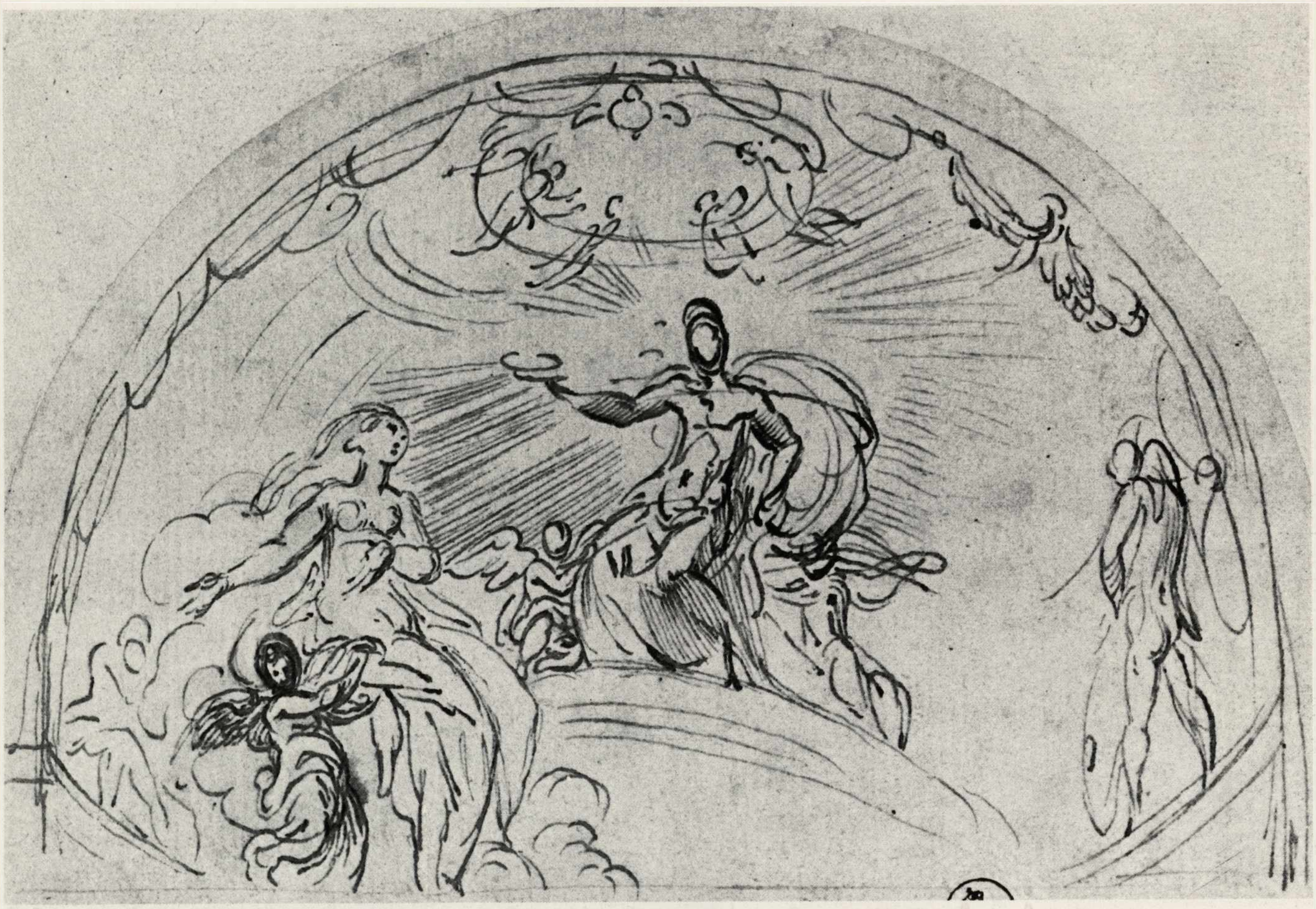
72. *Palma il Giovane:* Mischia di donne intorno a un caduto, *penna e acquerello, 146x204.*

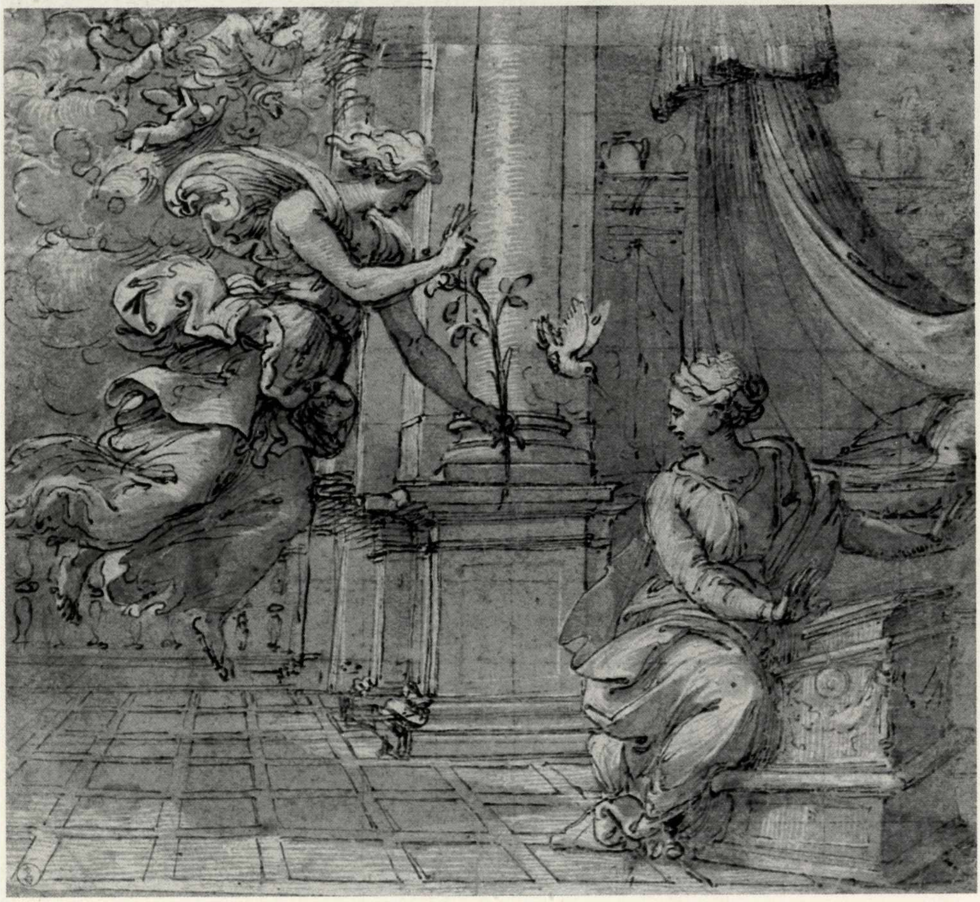
73. *Andrea Schiavone:* Adorazione dei Magi, *penna, pennello, biacca su carta azzurrina, 225x158.*









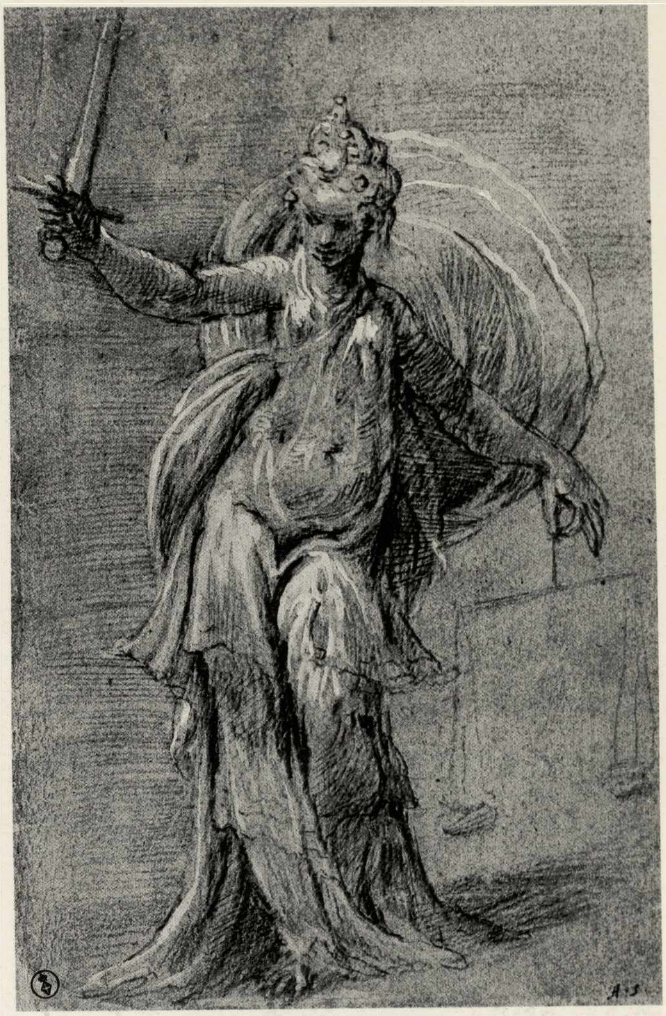


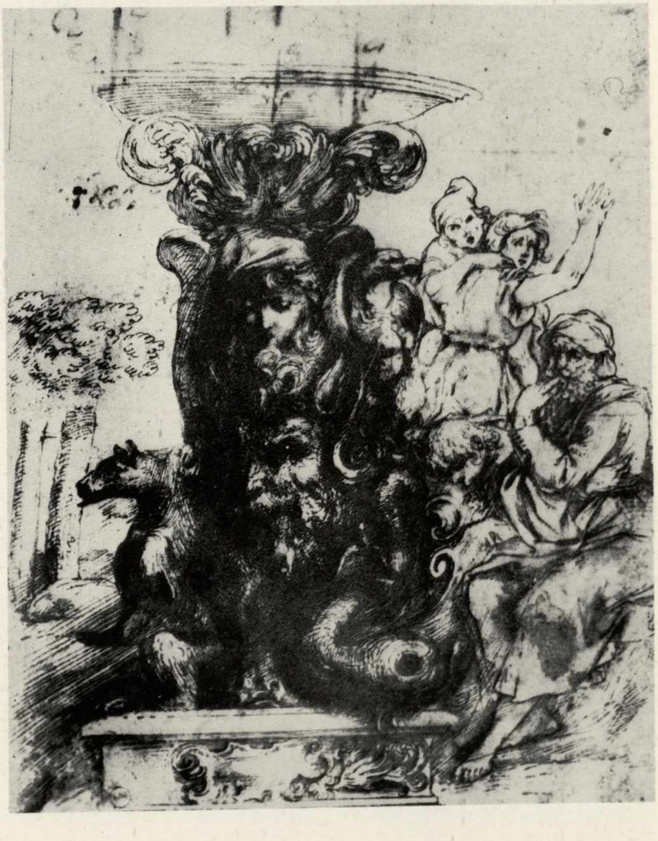
74. *Francesco Parmigianino:* Schizzo per l'Incoronazione della Vergine, *penna, 80x110.*

75. *Cecchin Salviati:* Annunciazione, *penna, biacca e acquerello, 217x236.*

76. *Andrea Schiavone:* La Giustizia, *matita nera e biacca, 207x136.*

77. *Lelio Orsi:* Studio di fontana e varie figure, *penna, 245x180.*





fondamentale di Parmigianino, quindi l'elegante sintassi dei due Salviati, approdati a Venezia (in particolare del Porta) insieme ai richiami della tradizione giorgionesca e tizianesca.

Dello studio dell'antico in ambito veneto è testimonianza un disegno dalla grafia tenue e stenografica attribuito a Battista Franco (Venezia, 1510 ca. - ivi, 1561). Si tratta di una copia fedele di un rilievo romano raffigurante Dioniso alla casa di Icaro (inv. n. 14760, 31 B, B. 155), di cui esistevano parecchie repliche, nel genere dei disegni del libro di Gerolamo da Carpi(59).

Il foglio è del principio degli anni trenta, cioè dell'inizio del soggiorno del Franco a Roma, quando l'artista ancora estraneo all'influenza di Michelangelo, si dedicò soprattutto a disegnare dall'antico.

Dello studio del Pordenone è invece un importante disegno, uno Studio per composizione di Cristo inchiodato sulla croce (inv. n. 15915, B. 32) attribuito a Pomponio Amalteo (Motta di Livenza, 1505 - San Vito, 1588).

Il Cohen ha identificato nel foglio uno dei cardini per la ricostruzione dell'attività grafica dello scolaro del Pordenone(60). Egli infatti l'ha associato ad un ciclo di affreschi eseguiti dall'Amalteo tra il 1544 e il 1550. Il disegno, dai molti pentimenti, si presenta «angolare nei contorni, nell'eccessiva articolazione delle pose; nel rapporto a volte disorganico fra certi accentuati particolari anatomici e la struttura complessiva del corpo» (Cohen, 1984, n. 4.51). Questi dati formali lo rendono assai diverso dagli autografi del Pordenone, dai contorni sempre più forti, reticolati di linee saettanti, sicuri, balenanti grafismi dei pensieri interiori e lo accostano invece alle opere grafiche sicuramente assegnate al suo originale collaboratore.

Dell'ultimo Cinquecento veneto alla Reale sono conservati alcuni disegni di Palma il Giovane (Venezia, 1544 - ivi, 1628) non ancora adeguatamente studiati(61). «Nel processo creativo di Palma il Giovane — scriveva Luigi Grassi — l'attività disegnativa e quella pittorica si compenetrano e si integrano reciprocamente. La prima rappresenta, per così dire, l'energia immaginativa («disegno interno» intuizione) che si espande nell'immediata realizzazione di molteplici schizzi, studi, abbozzi»(62).

Tra i disegni della Reale spicca l'Autoritratto datato 1597, quando cioè il pittore aveva 49 anni (inv. n. 15959, B. 299). Questo disegno va studiato insieme con l'Autoritratto dipinto degli Uffizi e con tutta una serie di fogli di analogo soggetto che si presentano come varianti del disegno di Torino (63).

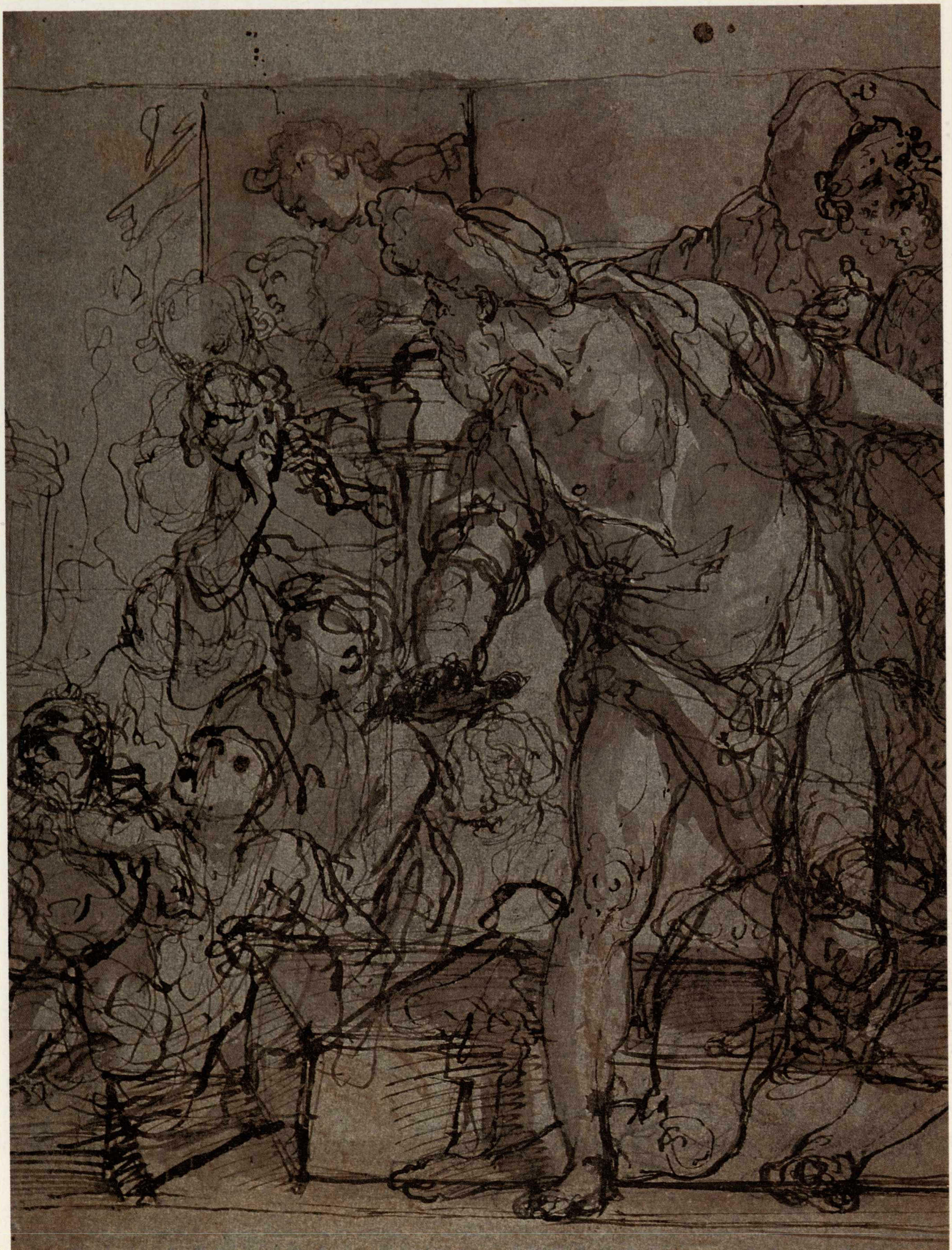
Nella cartella dei maestri genovesi del secolo XVI si conservano disegni di Lazzaro Calvi (Genova, 1502 - ivi, 1607); Luca Cambiaso (Moneglia, 1527 - Madrid, 1585), Lazzaro Tavarone (Genova, 1556 - ivi, 1641) e Bernardo Castello (Genova, 1557 - ivi, 1629). Al Calvi è attribuita una Adorazione di Psiche (inv. cart. 17, n. 16, B. 69) a penna e acquerello che indica gli stretti legami del maestro con la tradizione precedente (fu allievo di Perino) e che lo rendono uno dei principali esponenti della maniera a Genova(64).

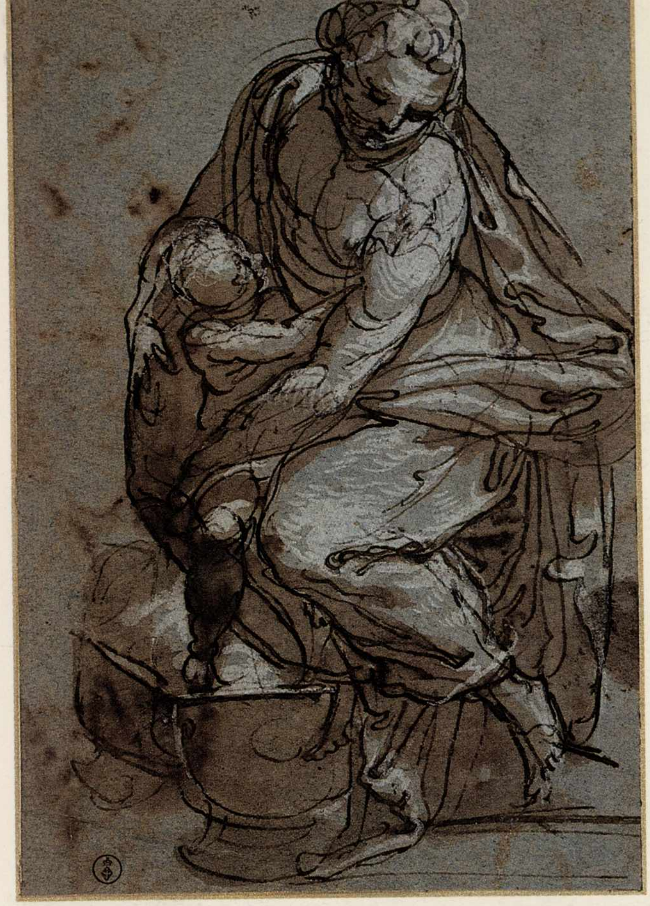
78. *Taddeo Zuccari:* Allegoria della Redenzione, *penna, acquerello e biacca, 337x260.*

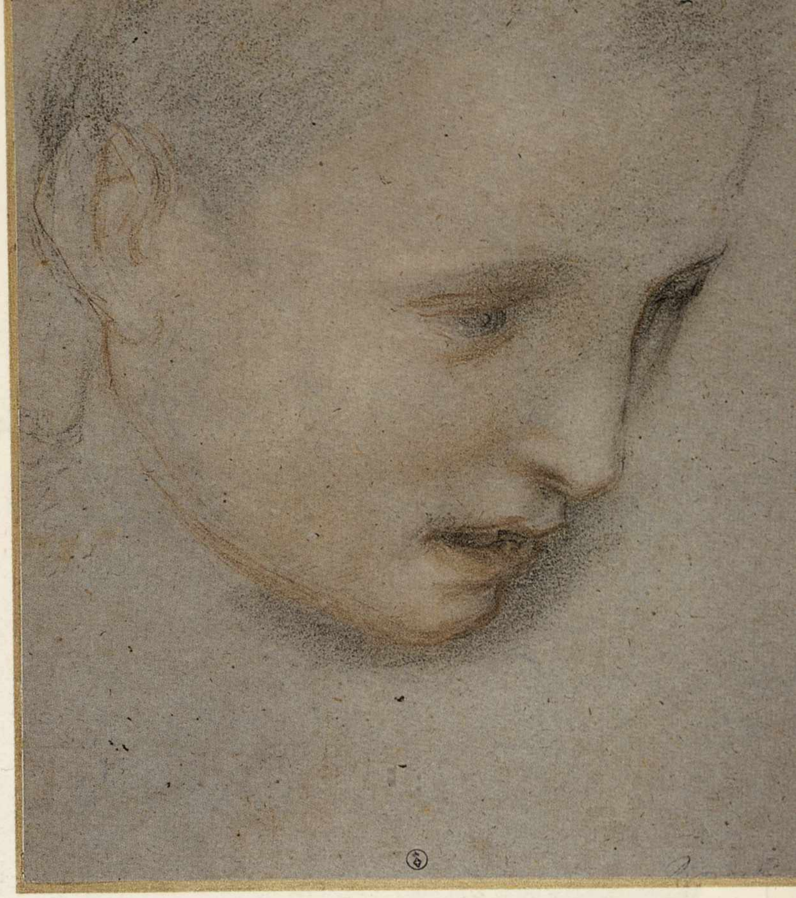
79. *Giuseppe Porta Salviati:* Madonna col Bambino, *penna, acquerello su carta azzurra, biacca, 185x120.*

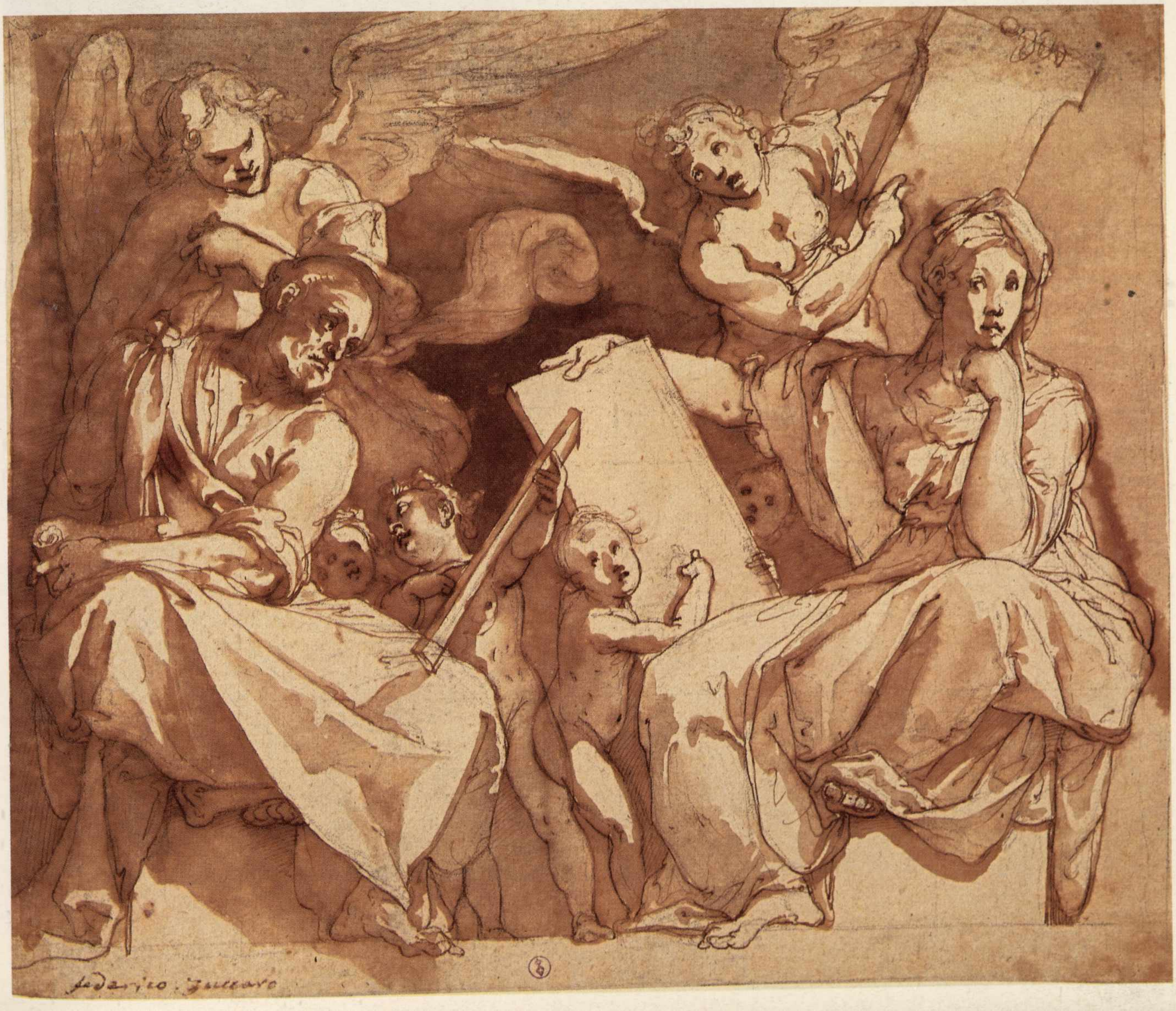
80. *Federico Barocci:* Studio di testa giovanile, *carboncino, sanguigna su carta azzurrina, 248x213.*

81. *Federico Zuccari:* Profeta e Sibilla, *penna, acquerello, matita, 255x303.*

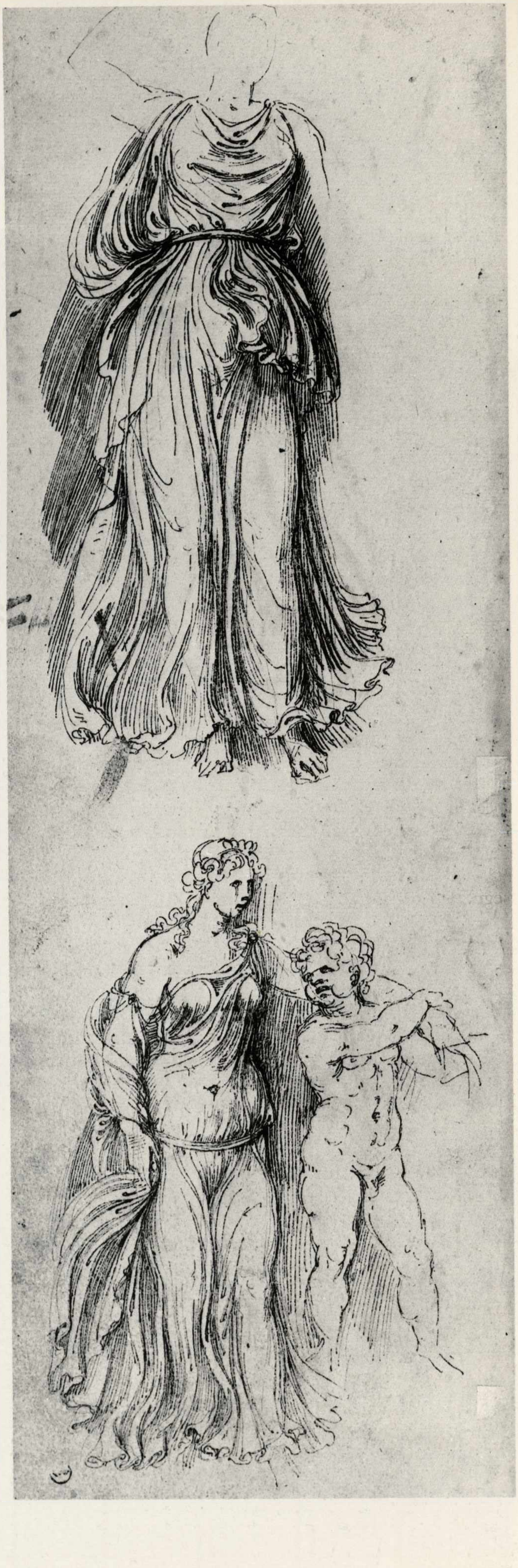







federico: zuccaro

82. *Gerolamo da Carpi:* Schizzi da sculture antiche, *penna, 381x128.*

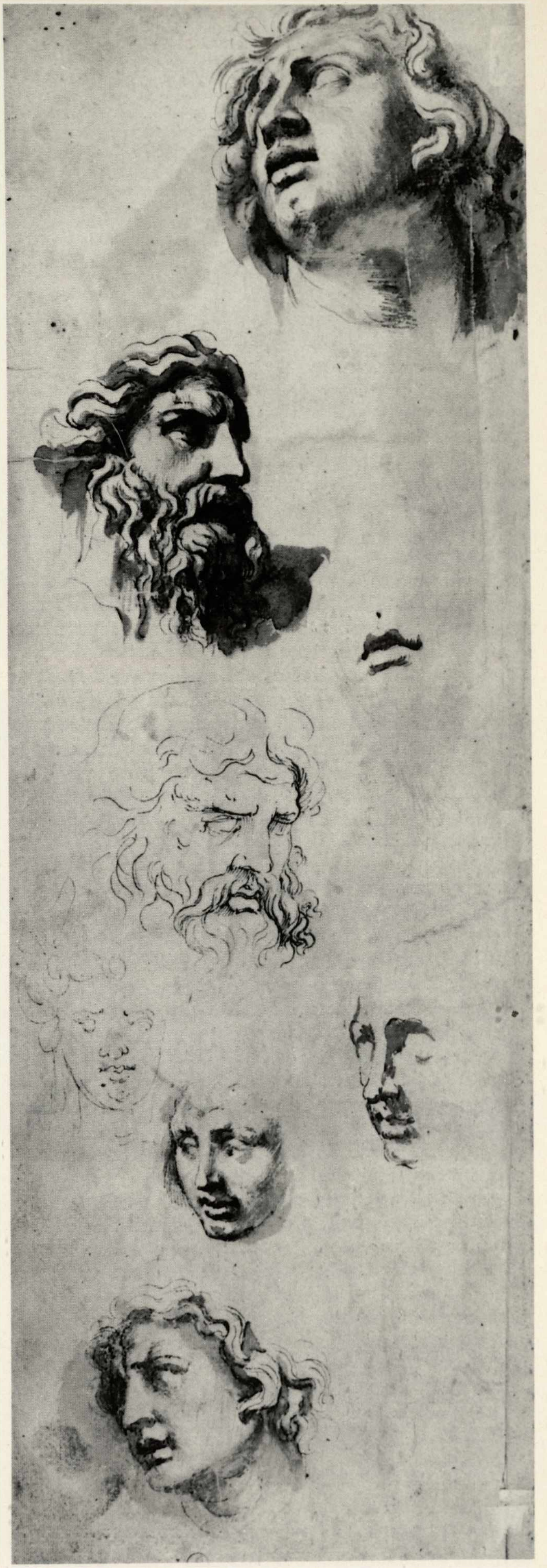


A Luca Cambiaso spettano sicuramente due disegni a penna e acquerello; il primo è una Decorazione di soffitto (inv. n. 15812, B. 79); il secondo è una Madonna con il Bambino e San Giovannino (inv. n. 16211, B. 71). Lo schizzo con decorazione è databile intorno al 1560 (Griseri, 1978). È ricco di reminiscenze della tradizione decorativa raffaellesca, di Perino in particolare. La Madonna con il Bambino e S. Giovannino è invece esemplare dei modi semplificati, in cui le forme sono presentate stereometricamente secondo schemi geometrici che sono tipici del Cambiaso a partire dal sesto decennio del Cinquecento. In queste rappresentazioni immobili di corpi solidi l'artista mostra di essere a conoscenza delle sperimentazioni stereometriche introdotte dalla cultura nordica (Holbein, Rodler, Schön) e presenti anche nella cultura lombarda (il Lomazzo ricorda che il Cambiaso possedeva il Trattato della quadratura di Bramante)(65).
A Lazzaro Tavarone, allievo di Luca Cambiaso, è attribuito uno studio a penna acquerellato in bruno per Decorazione di parete (Cart. 17, n. 48, B. 419) dalle forme corpose e di indubbio effetto scenografico, quale si coglie nelle sue decorazioni ad affresco realizzate per Palazzo Negrotto Cambiaso e Palazzo Adorno di Genova (Bertini, 1958).
A Bernardo Castello, infine, si attribuisce un Episodio di un cavaliere che soccorre un altro cavaliere caduto da cavallo (inv. n. 16212, B. 114). Potrebbe trattarsi di un disegno preparatorio per l'illustrazione del poema composto dal Chiabrera per Amedeo VIII intitolato l'Ameeide e la cui edizione illustrata, progettata tra il 1611 e il 1616, fu stampata molto più tardi senza le tavole (ancora nel 1619 ci sono trattative in corso con l'artista per questa impresa)(66), Lo confermerebbe lo stile del disegno di sottile eleganza espressiva che manifesta ormai esplicite consonanze con la produzione grafica di Federico Zuccari.

I disegni del Seicento

Nell'età barocca il disegno occupa ancora nella teoria artistica e nell'elaborazione dell'immagine, come per il secolo precedente, una posizione centrale.
In questo periodo culturale si continuano le forme disegnative dell'età precedente: disegni funzionali, autonomi e d'imitazione (copie).
Il disegno funzionale è finalizzato e preparato per la creazione di un'altra opera in un'altra tecnica: pittura, scultura, incisione. Il disegno autonomo nasce come riflessione personale dell'artista indipendentemente da un'altra opera ulteriore.
Assume i generi della pittura (ritratto, paesaggio, scena di genere) o ne esprime dei nuovi (come nel caso della caricatura).
Il disegno d'imitazione è derivazione dai modelli della tradizione antica e moderna. Le copie infine, sono riproduzioni o derivazioni da autografi per conservarne il ricordo anche dopo la vendita o per imitarne le maniere.
Nel secolo XVIII si sviluppa ulteriormente una pratica già

83. *Gerolamo da Carpi:* Schizzi da sculture antiche, *penna e acquerello, 406x135.*



introdotta al principio del Cinquecento, e che si era andata spegnendo durante la metà del secolo: quella dello studio del modello dal vero (*d'après nature*). Le tecniche più usate nel disegno di età barocca sono: con i mezzi tradizionali (pennello, acquerello, matita, penna; usati da soli o associati in maniera mista) il bistro, le grafite tenere, il carboncino, il gessetto artificiale in sostituzione di quello naturale, il gesso bianco, il pastello, la mina di piombo (o grafite inglese). Nel Seicento aumenta l'interesse per la classificazione sistematica delle maniere disegnative. Il collezionismo dei disegni già ampiamente impostato nel secolo preecedente assume una dimensione ora veramente europea. Sono collezionisti di disegni i príncipi, gli artisti, gli amatori dilettanti e conoscitori. Alle collezioni di carattere privato si uniscono quelle di carattere pubblico (come quelle sorte in seno alle Accademie) con finalità educative e didattiche. La collezione dei disegni del Seicento della Biblioteca Reale appare molto omogenea e ricca per quanto riguarda soprattutto la scuola emiliana.

Lodovico (Bologna, 1553 - ivi, 1619), Agostino (Bologna, 1557 - Parma, 1602) e Annibale Carracci (Bologna, 1560 - ivi, 1609) sono presenti con disegni molto importanti, entrati da tempo nella letteratura.

I fogli di Lodovico che talora si avvalgono di procedimenti tecnici ancora manieristi, sono opere vibranti, dal grafismo estenuato e dal segno ondeggiante. Quelli di Agostino sono sperimentazioni continue sulle varietà del naturale: il loro segno caratteristico e prevalente a tratti incrociati è proprio di un artista abituato a lavorare col bulino. Le immagini disegnate di Annibale, infine, cariche di riferimenti culturali (dal Cinquecento emiliano a quello veneto) s'inseriscono ancora perfettamente nella grande tradizione cinquecentesca del disegno inteso come modello preparatorio valido in assoluto.

Di Agostino sono da ricordare: un foglio di Caricature (inv. n. 16066, B. 83) e un'Adunata di gentiluomini (senza n., B. 84). Le Caricature appartenevano in antico alla collezione Mariette. Sono un documento molto importante da paragonare al celebre disegno della collezione Oppé di Londra, datato 1594, entrambi significativi per studiare il primo tempo di questo nuovo genere artistico. L'Adunata è stata invece avvicinata stilisticamente ad altri fogli simili di Windsor (Griseri, 1978)(67).

Famosissimo è il gruppo di disegni di Annibale, preparatorio per gli affreschi del Camerino e della Galleria in Palazzo Farnese a Roma(68). Per la decorazione del Camerino, che risale al 1595-97 e il cui programma iconografico venne messo a punto dal Cardinal Fulvio Orsini, c'è il foglio con Studio di torso dell'Ercole Atlante (inv. n. 16073, B. 92), ricco di reminiscenze michelangiolesche.

Per la decorazione della Galleria alla Reale sono conservati invece: gli Studi di Atlanti posti alla destra dell'affresco con Diana ed Endimione (inv. n. 16076, B. 94); lo Studio del Termine efebico posto alla sinistra dello scomparto con Anchise che allaccia i calzari a Venere (inv. n. 16071, B. 96); lo studio dei Termini posti alla destra della scena con Poli-

84. *Luca Cambiaso:* Madonna con il Bambino e San Giovannino, *penna e acquerello, 190x320.*

85. *Jacopo Bertoja:* Mosé giudice, *penna e acquerello, 239x279.*

femo che suona il flauto (inv. n. 16075, B. 97); infine il disegno con il Sileno ebbro (inv. n. 16060, B. 98) per il Trionfo di Bacco.

Sono tutte opere di grande bravura tecnica dai tratti decisi, essenziali, condotti con la tradizionale compiutezza per la resa perfetta del naturale.

I disegni del Guercino (Cento, 1591 - Bologna, 1666) furono ammirati sin dal XVII secolo per la loro felicità inventiva, la bravura esecutiva e la tecnica. Il Malvasia ad esempio scriveva: «Sfidano coraggiosamente qual siasi mai stata altra leggiadra penna, non esclusane quella del Primaticcio, o del Parmigiano, essendo anch'essi que' del Sig. Gio. Francesco così spiritosi, guizzanti, bizzarri, e galanti, che ben danno a conoscere quanto più di qual siasi altro fosse nato pittore, e fatto dalla Natura». È assodato che per il Guercino i disegni avessero un carattere esclusivamente privato: opere preparatorie per dipinti, annotazioni di idee compositive, strumenti didattici per la bottega.

Dei sei fogli autografi del Guercino conservati alla Reale tre appartengono al periodo giovanile. La Conversione di San Paolo (inv. n. 16114, B. 569) è un disegno databile tra il 1614 e il 1617, ed è liberamente ispirato al dipinto di analogo soggetto di Lodovico Carracci, già nel S. Francesco di Bologna e ora nella Pinacoteca Nazionale(69).

La Pace e il Tempo (inv. n. 16115, B. 568) è anch'esso un disegno giovanile. «La sua fattura è molto vicina a quella che si può ritrovare in molti disegni datati all'incirca tra il 1618 e il 1620» (Mahon, 1968). Il soldato e il monaco (inv. n. 16113, B. 567) è infine uno studio preparatorio per il gruppo di destra della pala con San Guglielmo di Aquitania, che il Guercino eseguì nel 1620(70).

I tre disegni che raffigurano invece composizioni di Paesaggio (Incontro di pellegrini e contadini in aperta campagna, inv. n. 16110, B. 571; Declivio di colline con figure, inv. n. 16119, B. 572) appartengono a una categoria a se stante, quella dei disegni di divertimento e di pura fantasia (i Capricci). Poiché queste composizioni non possono essere messe in relazione con analoghi dipinti di paesaggio, molto rari nella produzione del maestro, che li considerava secondari rispetto alla prevalente produzione storico-religiosa, riesce difficile stabilire la loro esatta cronologia(71). Si tratta comunque di composizioni squisite, costruite tra realtà e fantasia, che rivelano un tratto sottile da incisore, che richiama le stampe olandesi della scuola di Haarlem, dal pittore emiliano molto apprezzate.

Anche per la scuola toscana del Seicento la Biblioteca Reale possiede alcuni disegni di indiscussa importanza: di Jacques Callot, Stefano della Bella, Carlo Dolci, Francesco Furini e Pietro da Cortona.

Del periodo fiorentino di Jacques Callot (Nancy, 1592 - ivi, 1635) è un progetto scenografico preparatorio per uno degli «Intermezzi» incisi dall'artista nel 1616 (inv. n. 15699, B. 538).

La sottigliezza squisita del tratto rinforzato dall'acquerello è comune ad altre opere scenografiche attribuite tradizionalmente al Cantagallina e al Bazzicaluva (inv. n. 15698, B. 539 e n. 15705, B. 535), maestri attivi come scenografi, paesisti e caricaturisti alla corte medicea nel primo quarto del sec. XVII, entrambi allievi di Giulio Parigi, sensibili al linguaggio di Callot, attivo a Firenze dal 1611 al 1621. A Stefano della Bella (Firenze, 1618 - ivi, 1664) appartengono invece Dodici schizzi di soggetto diverso (inv. n. 15703, B. 544), il Ritratto di Cosimo III (inv. n. 15700, B. 546), L'incontro di cavalieri (inv. n. 15702, B. 547) ed infine l'Elefante morto (inv. n. 15704, B. 545).

Anche questi disegni torinesi di Stefanino sono costruiti con sottili segni lineari rinforzati all'acquerello, che richiamano gli effetti pittorici delle sue acqueforti.

I rinvii formali sono ancora alle stampe di Callot e degli olandesi, utilizzate per un immaginario grafico di sorprendente varietà(72).

Il Ritratto d'uomo (senza numero d'inventario, B. 549) attribuito a Carlo Dolci (Firenze, 1616 - ivi, 1686) è stato anche ritenuto autoritratto dell'artista(73). L'autoritratto disegnato a matita degli Uffizi che dovrebbe essere del 1674, come risulta dall'Autoritratto dipinto, pure agli Uffizi — in cui il foglio è riprodotto con tale data — ci mostra l'artista molto avanti negli anni. Il foglio di Torino dovrebbe essere pertanto precedente di un decennio.

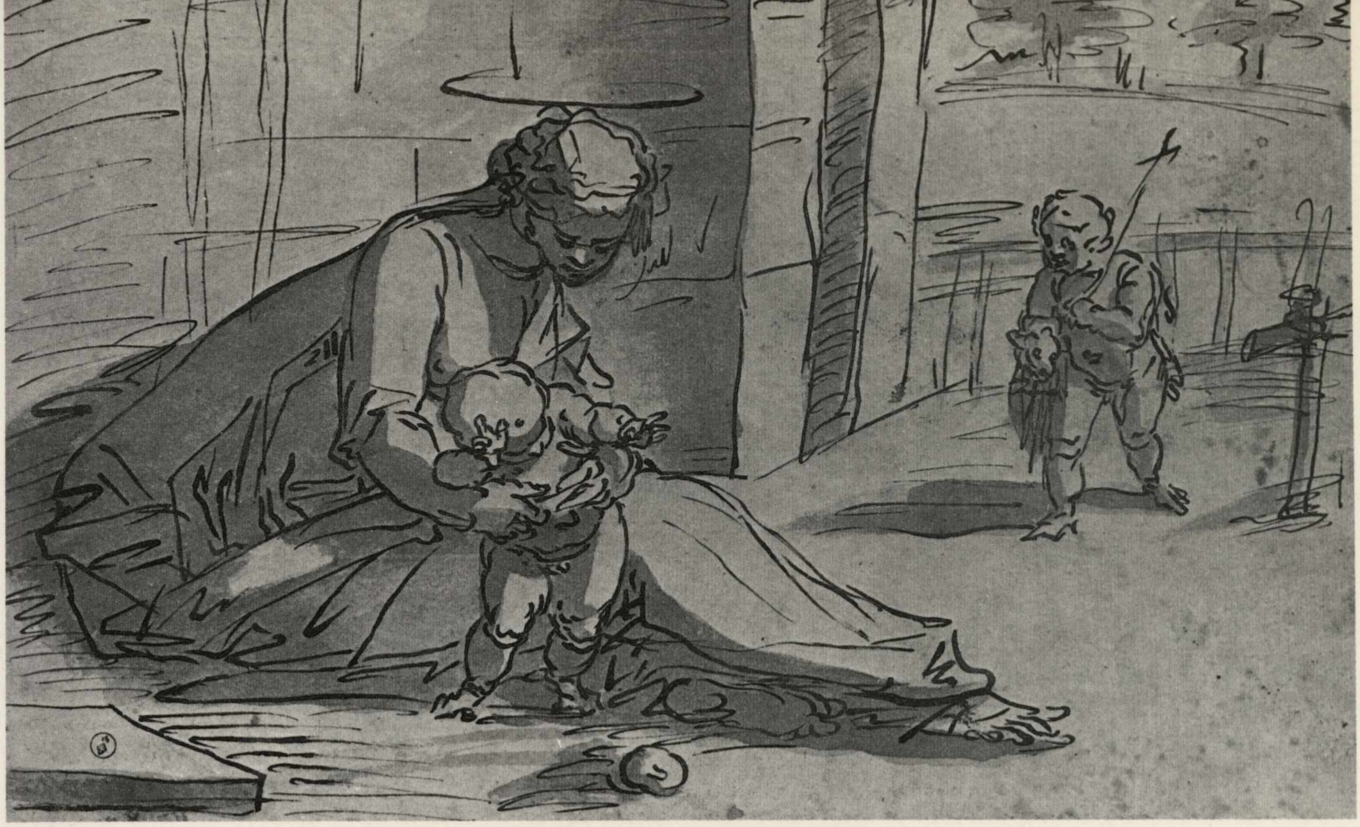
Ci sembra tuttavia che per le sue prerogative stilistiche, nel contrappunto così verace del lume, il disegno torinese non possa oltrepassare il '50, venendo a rendere così più problematica la tesi dell'autoritratto» (Roli, 1969).

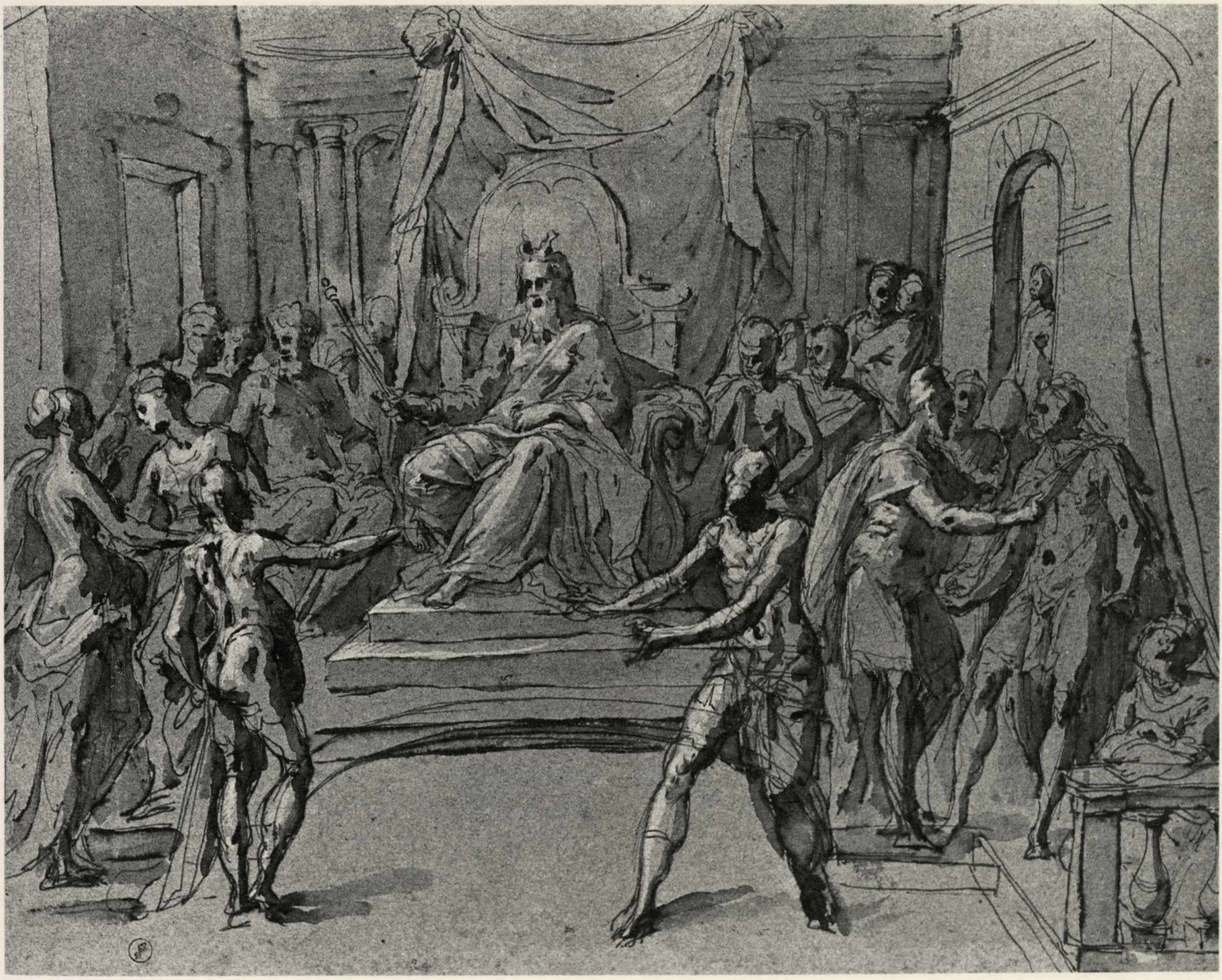
Sotto il profilo formale il foglio torinese manifesta le caratteristiche più comuni della grafica dell'artista: il ricorso alle tecniche e ai modi stilistici ripresi dalla tradizione cinquecentesca, nonché una spiccata attenzione ai valori di verità e di natura, assimilati nel periodo della sua formazione presso Jacopo Vignali.

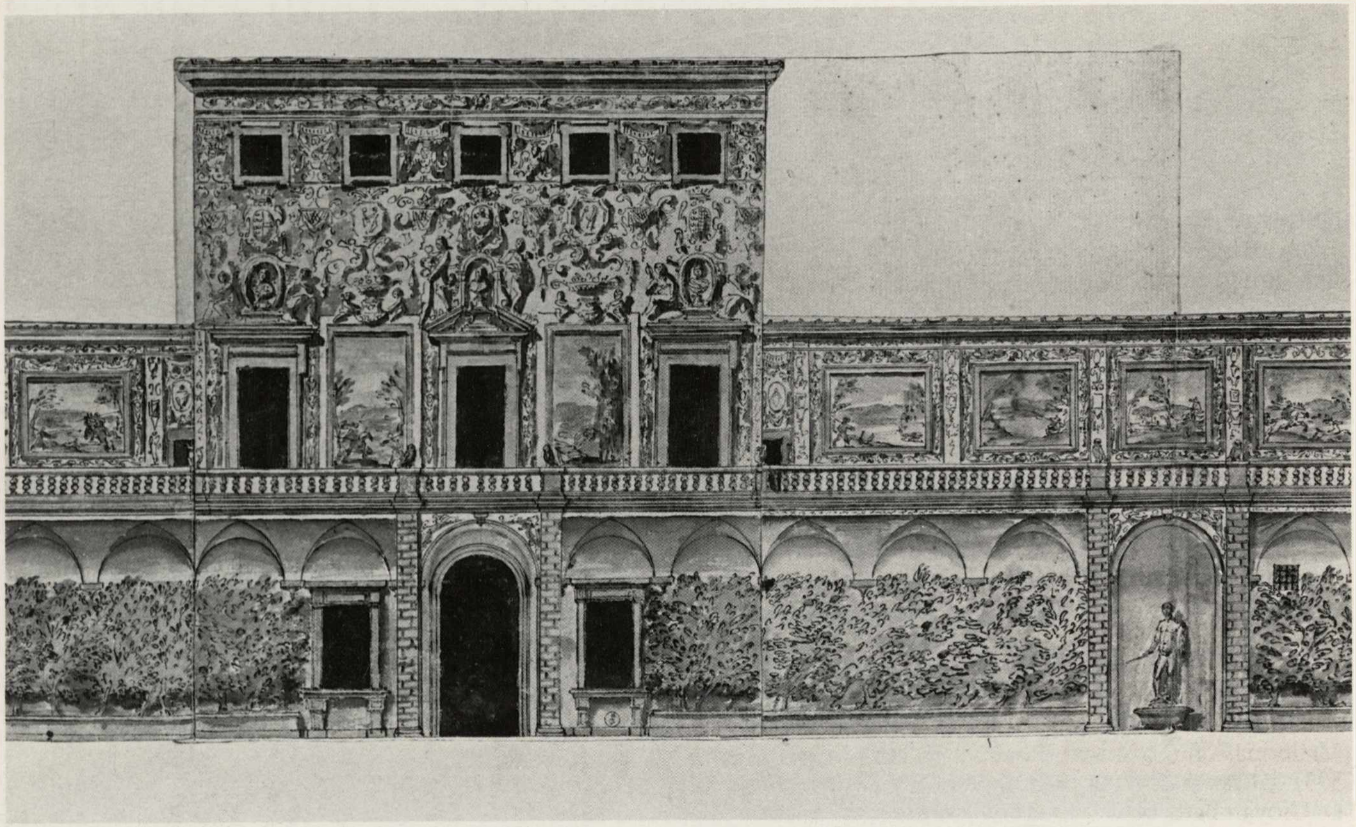
Del periodo tardo di Francesco Furini (Firenze, 1604 - ivi, 1669) è un'intensa Pietà a tecnica mista (inv. n. 15707, B. 560), raro nell'ambito della sua produzione prevalentemente profana, pervasa da un sottile senso di ambiguità. «Il segno vi perde la consueta eleganza, variando di spessore e di intensità, in una ripresa neomanieristica portata all'espressione di una torbida inquietudine»(74).

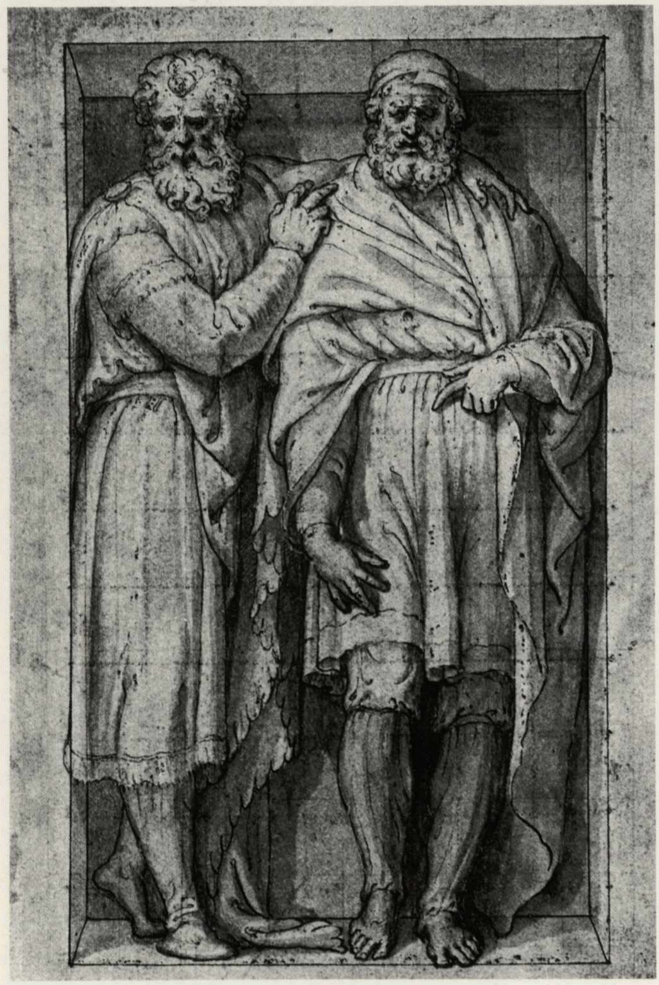
Di Pietro da Cortona (Cortona, 1596 - Roma, 1669) è conservato alla Biblioteca Reale un interessante disegno con la Beata Margherita, il Beato Amedeo e la Beata Lodovica di Savoia (inv. n. 15709, B. 536). Preparatorio per l'incisione che decora il frontespizio del volume con la Vita della Beata Serenissima infante Maria di Savoia di B. Alessio, data alle stampe a Milano nel 1663, è simile ad un altro disegno dello stesso soggetto conservato nel Gabinetto delle Stampe di Roma(75). Sotto il profilo stilistico questo foglio appartiene al periodo tardo dell'artista, quando la sua produzione grafica si contraddistingue per una raggiunta padronanza di mezzi grafici, in cui la preoccupazione per la finitezza dei fogli precedenti si esprime con un'acquisita sensibilità per i valori luminosi.

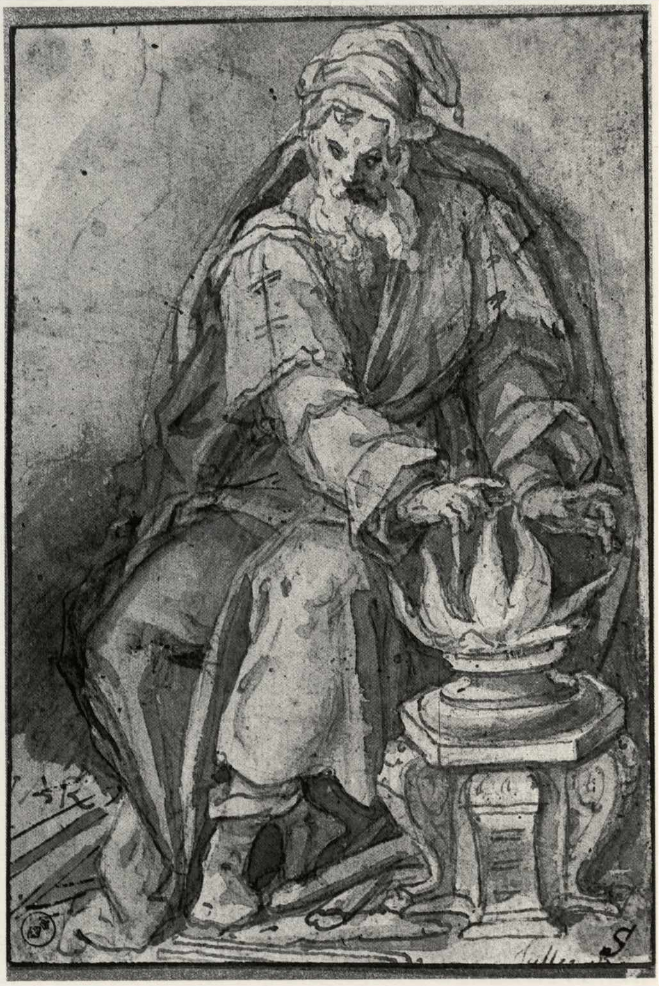
Della scuola lombarda del Seicento alla Reale sono disegni di: Camillo Procaccini (Bologna, 1551 - Milano, 1629), Giu-











86. *Pirro Ligorio:* Facciata di una villa, *penna e acquerello, 250x102.*

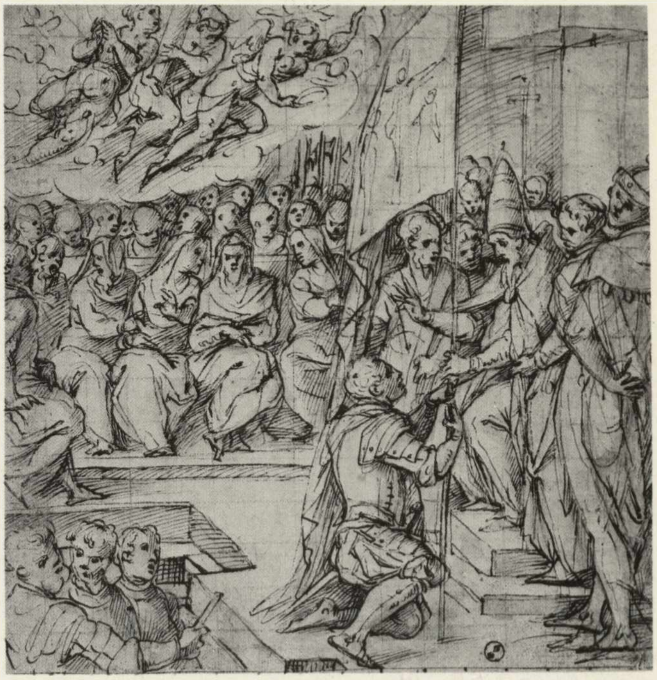
87. *Bernardino Campi:* Due figure in una nicchia, *penna e acquerello, 270x178.*

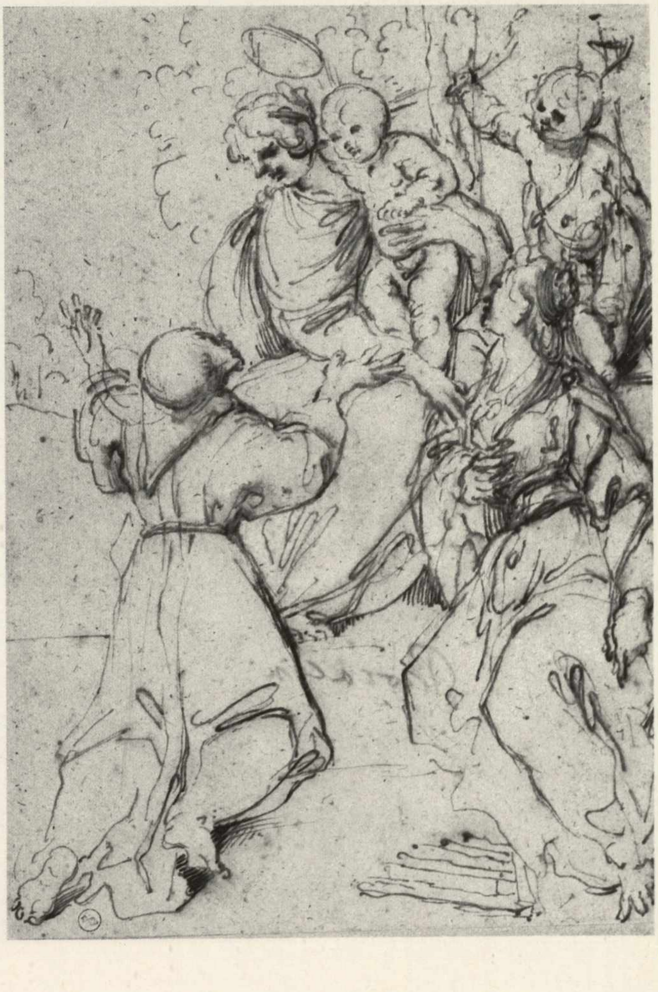
88. *Giovanni Battista della Rovere:* Vecchio seduto, *penna e acquerello, 153x105.*

89. *Giorgio Vasari:* Il Papa in trono benedice un crociato, *penna, 198x193.*

90. *Giulio Cesare Procaccini:* Madonna con il Bambino e Santi, *penna, 234x168.*

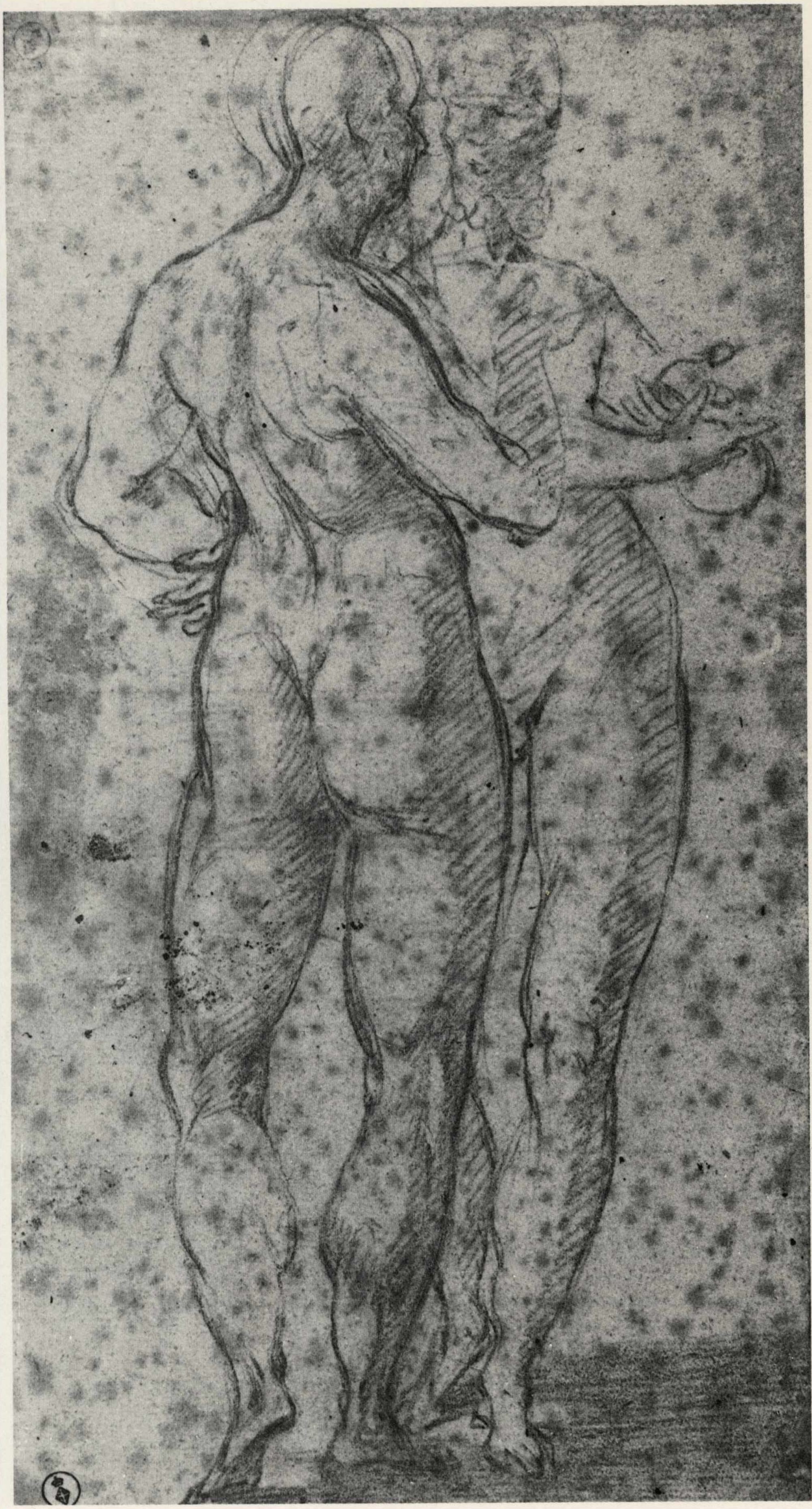
lio Cesare Procaccini (Bologna, 1570 - Milano 1625) e Giovanni Battista Della Rovere (Milano, 1561 - ivi, 1630?).
Di Camillo è una Allegoria della Provincia di Aosta, datata 1608 (inv. n. 16000, B. 592)(76). Si tratta di una testimonianza a penna e inchiostro marron assai importante, perché preparatorio di un'opera dipinta nota, ma purtroppo perduta. Tale dipinto faceva parte di alcune opere eseguite per la Sala delle Province in Palazzo Reale, commesse da Carlo Emanuele I oltreché a Camillo, a Giulio Cesare, al Morazzone e al Cerano. Di questa serie è rimasto soltanto il Marchesato di Susa di Giulio Cesare ora nella Pinacoteca torinese. Anche il disegno di Torino evidenzia l'abilità illustrativa unita ad una correttezza formale propria del pittore bolognese trasferitosi a Milano nel 1590 e attivo in Lombardia e Piemonte, sempre funzionale (nelle invenzioni ripetute in numerose varianti) ai molti dipinti eseguiti per questi luoghi(77). Il fratello di Camillo, Giulio Cesare, è rappresentato alla Reale con un disegno dell'avanzata maturità. È una Madonna con il Bambino e Santi a penna (inv. n. 16001, B. 593) dal tratto estremamente libero e rapido.
Di Giovan Battista Della Rovere, infine, è un Vecchio seduto, realizzato a penna, acquerello con inchiostro chiaro (inv. n. 15795, B. 377). La sigla «R» aveva tratto in inganno Popham e Bertini, che avevano attribuito il foglio al novarese Ricci. In realtà la sigla è quella del Fiammenghino (come dimostra anche un altro disegno segnalato dal Vitzthum che si trova al County Museum di Los Angeles (cfr. *Drawings from Lombardy and adjacent Areas 1480-1620*, Los Angeles 1956, tav. 79)(78). Tipica del Fiammenghino è inoltre la grafia immediata, che bene corrisponde al tipo di pittura illustrativa e di facile consumo, che insieme al fratello Giovan Mauro egli produce per le committenze religiose e private dell'area lombarda e piemontese.
È recente la sistemazione critica rigorosa dei disegni attribuiti al Moncalvo (Montabone, 1565 - Moncalvo, 1625) e conservati in numero rilevante alla Biblioteca Reale di Torino(79). I disegni del Moncalvo si contraddistinguono per un *ductus* stenografico a brevi tratti minuti e sigle sincopate, funzionale al significato devozionale e intimista delle sue composizioni religiose. Il Romano (1984) ha chiarito le relazioni della maggior parte di questi fogli con precisi e noti dipinti realizzati dal Moncalvo e dalla sua attivissima bottega.
La Vergine con il Bambino e la Presentazione al Tempio (inv. n. 14677, B. 249 e n. 14693, B. 250) va posta in relazione al perduto ciclo già in S. Francesco di Casale; S. Michele che schiaccia il demonio (inv. n. 14663, B. 252) è preparatorio per la tela di analogo soggetto nel S. Michele di Casale Monferrato; la Vergine in gloria con angeli (inv. n. 14680, B. 259) fu eseguito per la parte alta dell'Assunzione e Santi nel S. Agostino di Carmagnola; Fetonte che guida il carro del sole (inv. n. 14683, B. 262) è forse da collegarsi con le decorazioni torinesi commissionate da Carlo Emanuele I; la Vergine in gloria e angeli (inv. n. 14682, B. 265) è da collegarsi con l'affresco per la cappella della Natività in Sant'Alessandro di Milano; l'Immacolata in gloria circondata da angeli (inv. n. 14672, B. 267) è preparatorio per l'Assunta nel S.

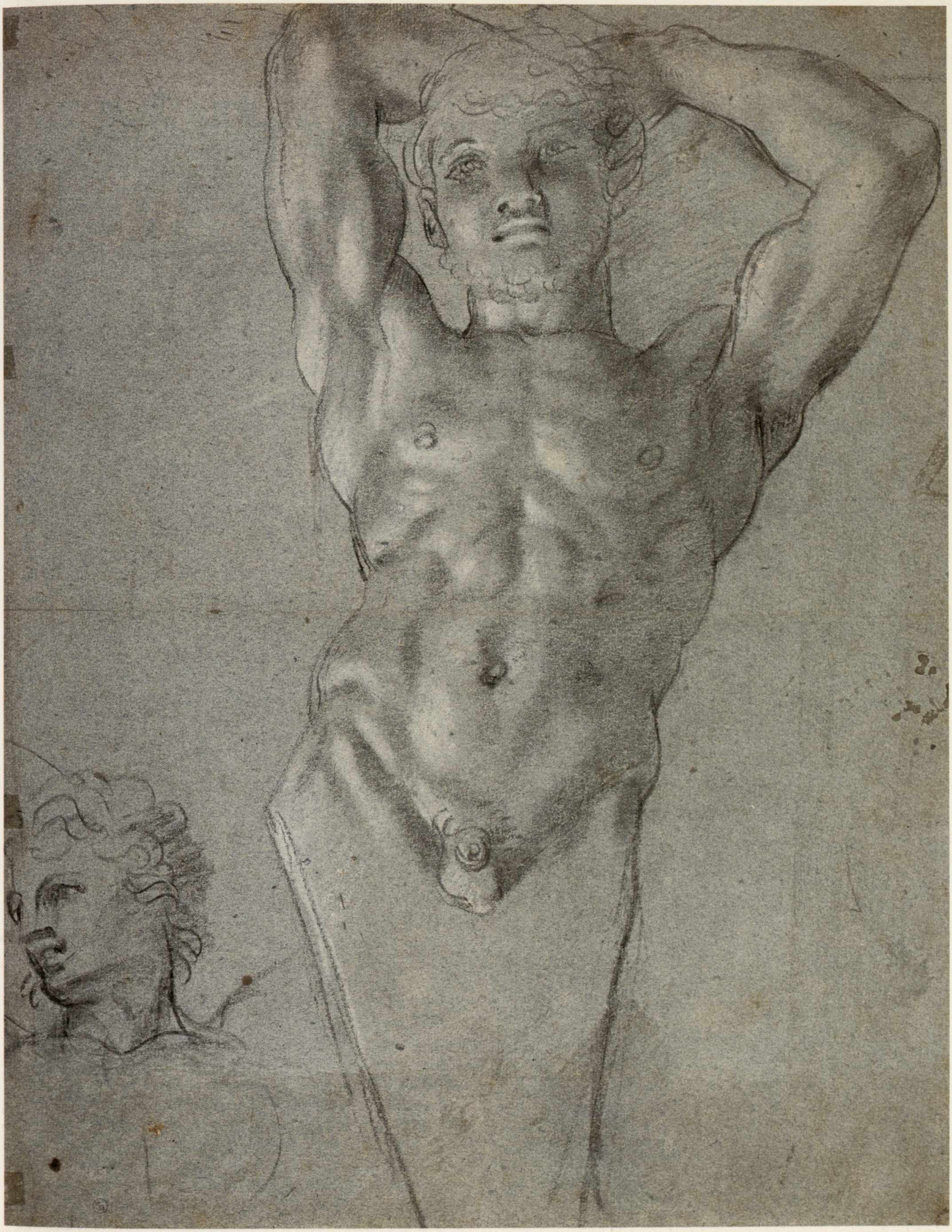


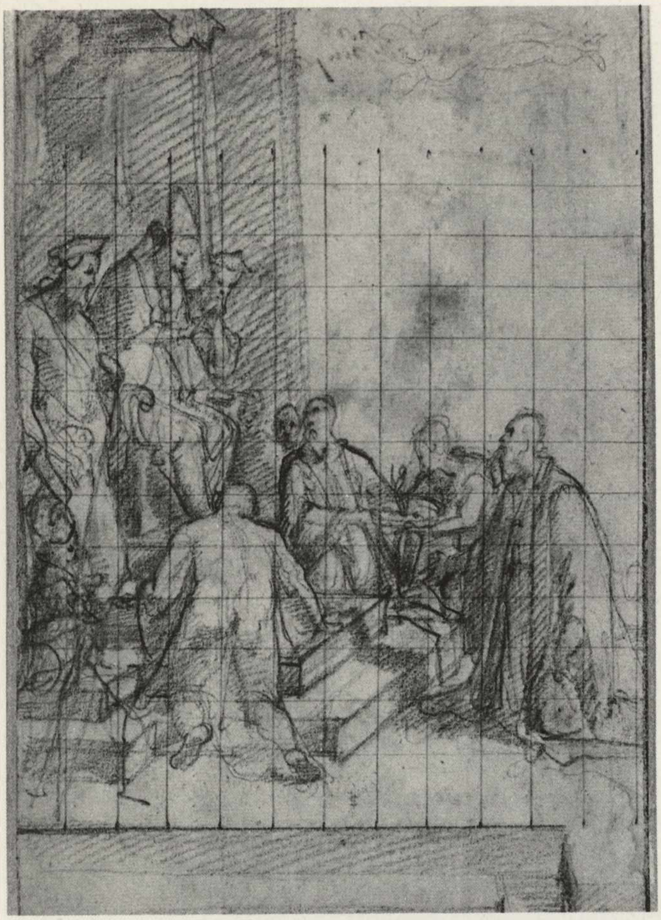


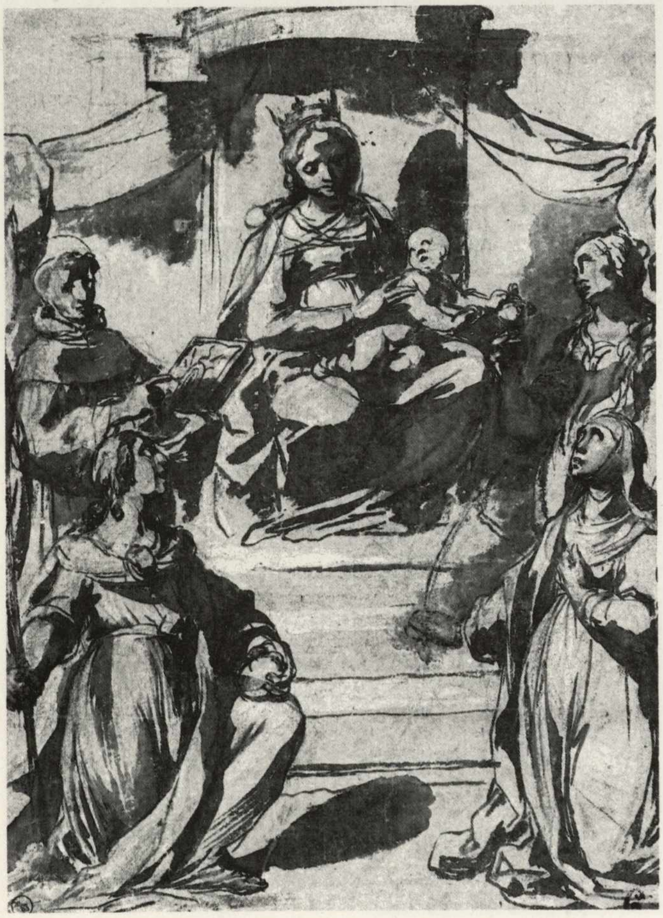
91. *Maso da San Friano:* Studio di due nudi, *sanguigna, 230x120.*

92. *Annibale Carracci:* Studio per termine efebico, *matita nera, gessetto su carta azzurrina, 472x363.*









93. *Alessandro Casolani:* Conferimento al Pontefice della potestà su Roma, *matita nera, 260x160.*

94. *Francesco Vanni:* Madonna con il Bambino e Santi, *penna, acquerello e biacca, matita nera, 248x178.*

Paolo di Casale (1610); le Tentazioni di S. Antonio (inv. n. 14694b, B. 279) è preparatorio per un affresco nel coro di S. Antonio a Milano (circa 1620); la Madonna con il Bambino e angeli (inv. n. 14688, B. 280) è collegato con la Pala di Pontestura, datata 1606; il Martirio di una Santa (inv. n. 14687, B. 271) è infine preparatorio per il Martirio di Santa Febronia nel S. Marco di Novara.

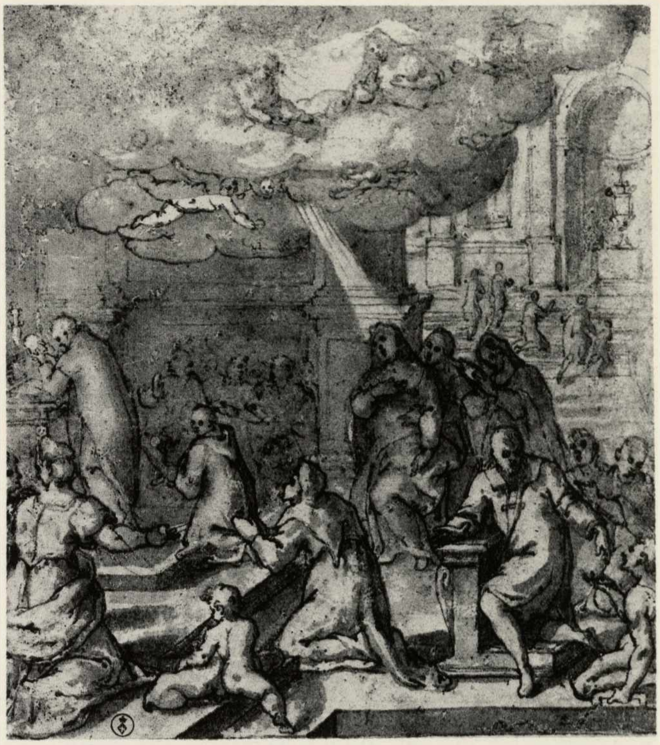
Si deve alla Moccagatta la revisione critica più recente dell'opera del pittore piemontese Giovanni Molineri (Savigliano, 1577 - ivi, 1648)(80).

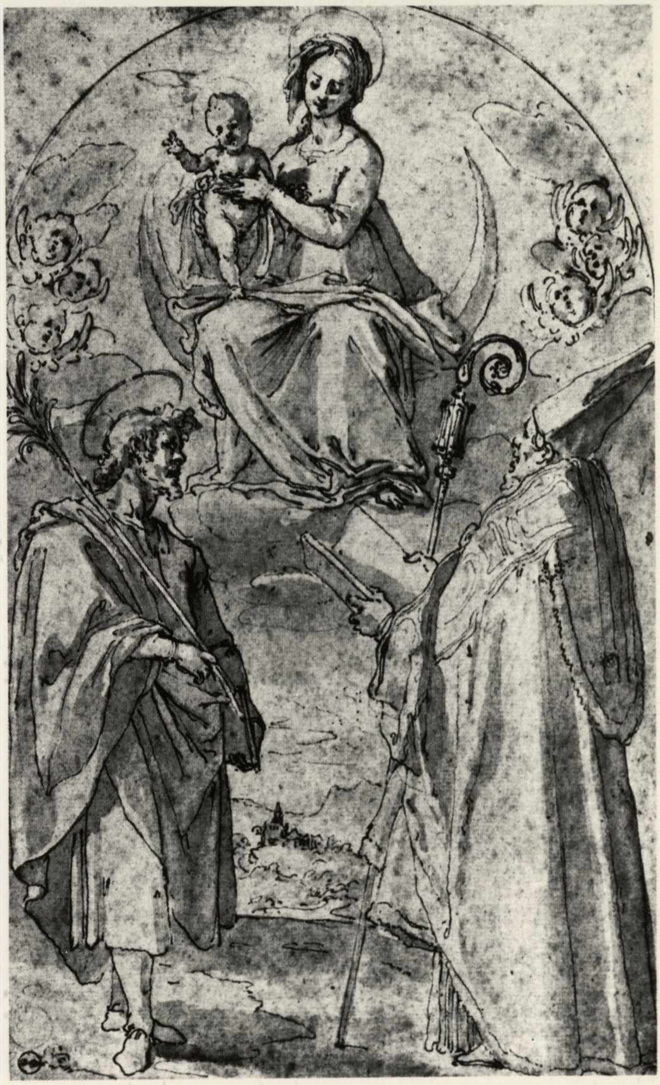
Alla Biblioteca Reale è conservata una nutrita serie di fogli che sono di prezioso sussidio allo studio della sua opera pittorica. Giustamente questa studiosa considera autografi del Molineri soltanto quattro degli otto disegni a lui attribuiti tradizionalmente. Sono autografi del pittore di Savigliano caratteristici per «il segno continuo, tendente ad includere una forma larga e salda con ampie curve», innanzi tutto il Santo inginocchiato in estasi (inv. n. 14728, B. 581) tradotto puntualmente nel Santo Stefano del Martirio della chiesa di S. Antonino di Bra (opera quest'ultima forse copia da un originale sconosciuto). Inoltre: la Testa di Cristo (inv. n. 14726, B. 584) da ricollegare al Battesimo della chiesa di S. Giovanni ad Alba; un altro Santo Stefano (inv. n. 14729) riconducibile, a sua volta, all'affresco nel coro della chiesa di S. Pietro di Savigliano e la Figura virile eretta (inv. n. 14727, B. 579) per una grande composizione sacra sconosciuta. Da espungere dal catalogo dei disegni certi del Molineri sono invece, secondo la Moccagatta: i due Frati che incedono in processione (inv. n. 14724, B. 585) forse del Moncalvo; il Giovane che impugna un cero (inv.n. 14723, B. 583) probabile autografo del Fiammenghino; il Frate seduto (inv. n. 14735, B. 582); il Martirio di un Santo (inv. n. 14721, B. 586) preparatorio per la pala di Daniele Seiter con il Martirio di S. Agostino nella chiesa di Stift Kremsmünster; infine il Cristo portato al sepolcro (inv. n. 14722) da studiare in rapporto con la Deposizione di S. Dalmazzo a Torino.

Nell'ambito dei disegni di scuola romana del Seicento vanno ricordati alla Reale alcuni esemplari di Giovanni Baglione, Pietro Testa, Pier Francesco Mola e Carlo Maratta.

Di Giovanni Baglione (Roma, 1573 ca. - ivi, 1644) sono conservati alla Biblioteca Reale una Decorazione di parete (inv. n. 15880, B. 533) e una Deposizione di Cristo (inv. n. 15881, B. 534). Soprattutto quest'ultimo piacevolissimo disegno mostra l'artista fortemente ancorato ai modi della tradizione tardo manieristica (Arpino, Zuccari, Barocci). Iconograficamente questo foglio rinvia al tema del corpo deposto affrontato più volte dal Baglione: in S. Maria Maggiore e in S. Maria dell'Orto a Roma; al Monte Pio della Misericordia a Napoli(81).

Il Baccanale (inv. n. 16283, B. 607) di Pietro Testa (Lucca, 1607 - Roma, 1650) è il disegno più alto qualitativamente dei tre di questo artista attribuiti e conservati alla Reale. Il Testa, temperamento inquieto e introverso attribuisce al disegno un'importanza primaria: come mezzo immediato per rendere in immagine i suoi fantasmi interiori(82). Il Baccanale è una testimonianza diretta, nell'ambito della ab-





95. *Cristoforo Pomarancio:* Il miracolo di Bolsena, *penna e acquerello, 188x170.*

96. *Giacomo Cavedoni:* Madonna con il Bambino, *penna e acquerello, 279x170.*

bondante produzione disegnativa del maestro, delle sue meditazioni e variazioni su Poussin «in cui prevale una maniera grafica disinvolta con l'applicazione libera di acquerelli, fino ai caratteristici disegni improvvisi ed energici, in cui la bellezza della forma viene totalmente sacrificata ad una espressione fiera, tanto nella linea che nella fisionomia» (Vitzthum, 1971).

Pur legato al Testa da vincoli di amicizia, Pier Francesco Mola, lombardo di origine (Coldrerio, 1612 - Roma, 1666) e approdato a Roma alla bottega del Cavalier d'Arpino, è di temperamento diverso. Mentre i disegni del Lucchesino sono fortemente interessati ai risultati della definizione lineare, quelli del Mola puntano, nella maggioranza dei casi, alla ricerca degli effetti atmosferici e dei risalti in primo luogo pittorici.

Attribuiti a Pier Francesco Mola alla Reale sono: un Ritrovamento di Mosè (inv. n. 16139, B. 578) e un Angelo che appare alla Maddalena (inv. n. 16139, B. 577).

Il Ritrovamento di Mosè è stato ritenuto dell'ultimo tempo dell'artista(83).

«Il fervoroso macchiare del pennello è tutto inteso a suscitare effetti di luminismo pittorico, gareggiando con i più violenti sfondi dei quadri tintoretteschi e veronesiani. Un esito che illumina il ruolo fondamentale tenuto dal Mola nel tramando diretto tra la cultura settentrionale tutta permeata di memorie veneziane e il fitto intreccio delle tendenze in Roma» (Roli, 1969).

Il disegno con la Maddalena, dalla struttura sommaria, quasi soffiata, ottenuta con l'uso libero e pittorico dell'acquerello, ha analogie di stile con un altro foglio pubblicato da Byam Shaw, che si trova a Christ Church, il quale è tuttavia per qualità inferiore a quello torinese(84).

Carlo Maratta (Camerano, 1625 - Roma, 1713) rivela nella sua produzione grafica una spiccata tendenza accademica. Il suo disegno si nutre infatti nella struttura classicista di memorie e spunti desunti dagli esempi raffaelleschi, ma soprattutto emiliani (da Correggio ad Annibale Carracci)(85). La Madonna con il Bambino dormiente attribuita a questo artista nella Biblioteca Reale (inv. n. 15888, B. 576), ma da riferirsi a un suo stretto seguance, forse il Masucci, mostra chiaramente queste scelte: nell'analisi accurata con cui presenta le forme e nella funzione plastica che affida al risalto chiaroscurale.

Rari i disegni di scuola meridionale dell'età barocca alla Biblioteca Reale di Torino. Tra i più significativi e problematici: un Campo di Supplizi (inv. n. 16019, B. 598) restituito di recente al Ribera e un Santo Vescovo che dispensa l'elemosina (inv. n. 16021, B. 561) assegnato invece a Luca Giordano.

Il disegno attribuito al Ribera (Jativa, Valencia, 1591 - Napoli, 1652) già ritenuto opera di Salvator Rosa, appartiene ad una serie di fogli con il medesimo soggetto. Essi sono conservati in diverse collezioni europee e americane. Il disegno conservato alla Pierpont Morgan Library di New York firmato e datato 1649 è il più vicino stilisticamente al foglio torinese. Appartiene all'ultimo tempo dell'attività dell'artista spagnolo che era approdato in Italia verso il 1610-12 e

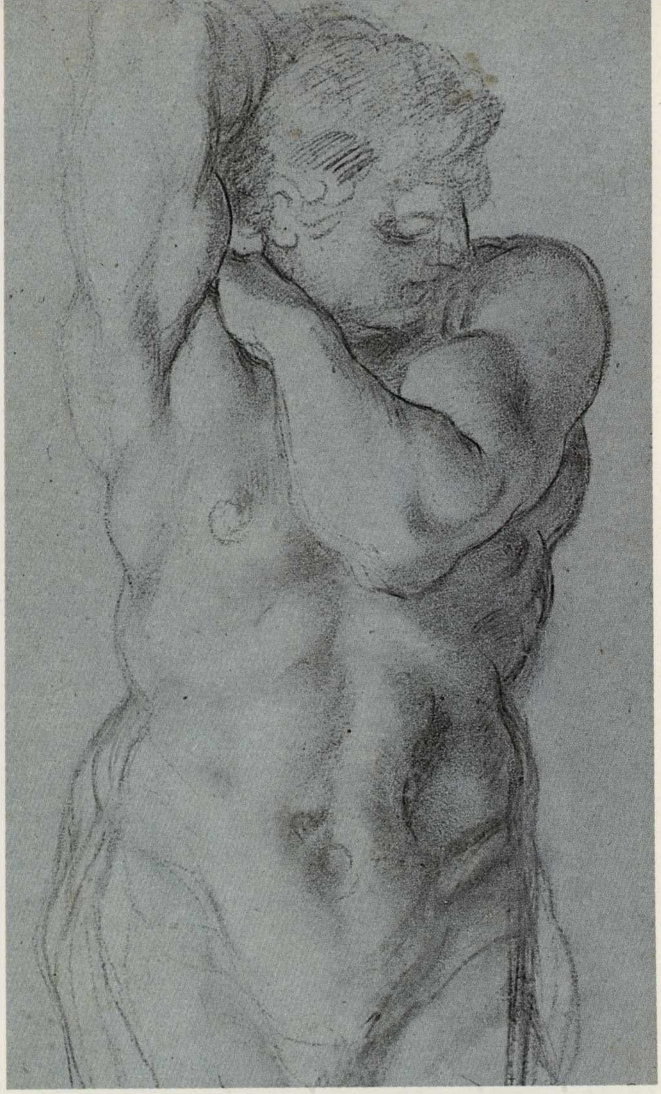
97. *Annibale Carracci:* Studio per termine efebico, *matita nera, gessetto su carta azzurrina, 472x263.*

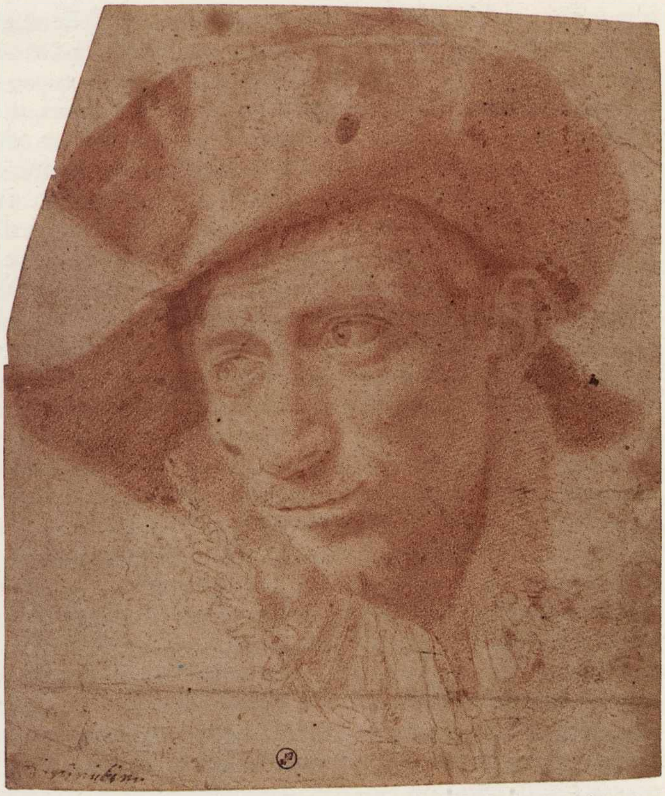
98. *Carlo Dolci:* Autoritratto, *sanguigna, 220x183.*

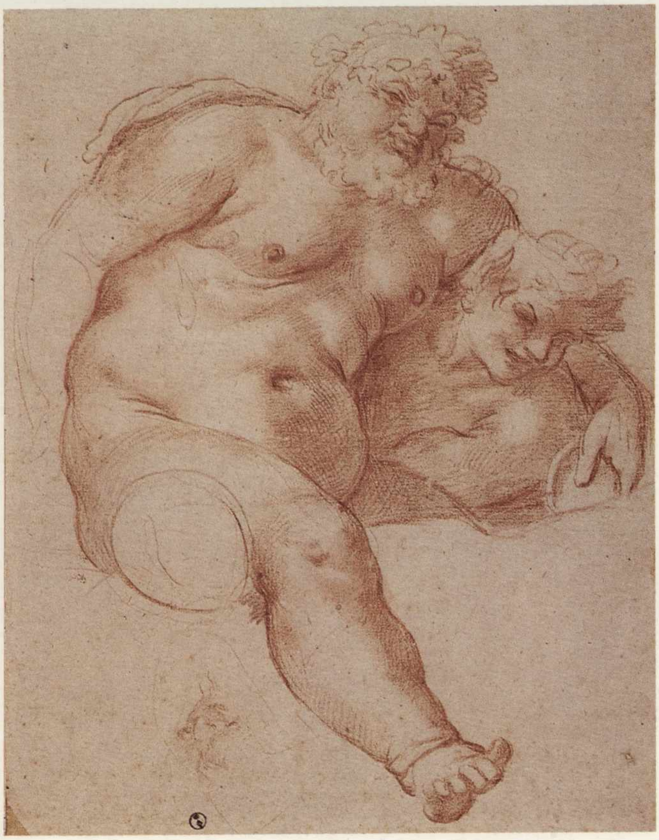
99. *Annibale Carracci:* Sileno ebbro, *sanguigna 300x133.*

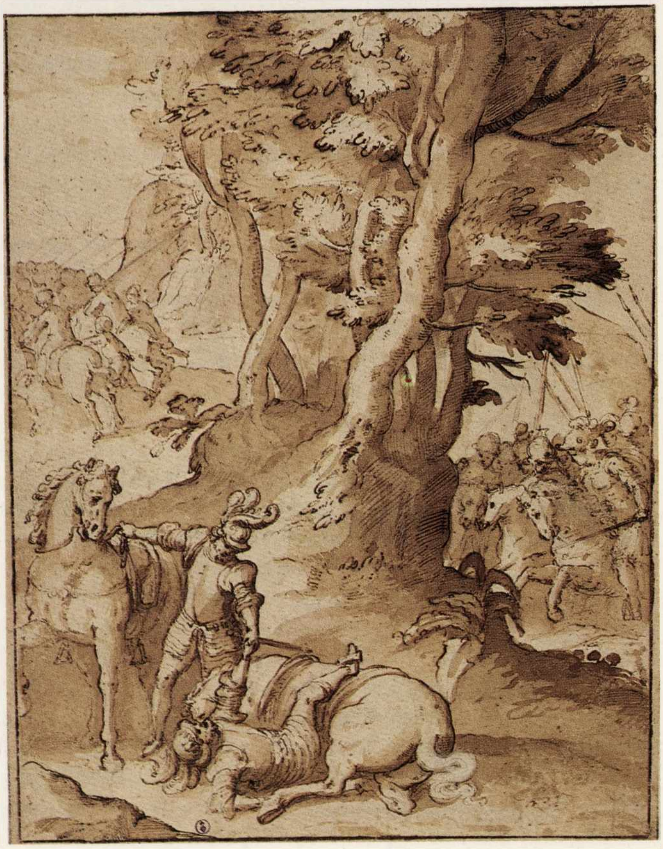
100. *Bernardo Castello:* Cavaliere e guerriero, *penna e acquerello, 338x258.*

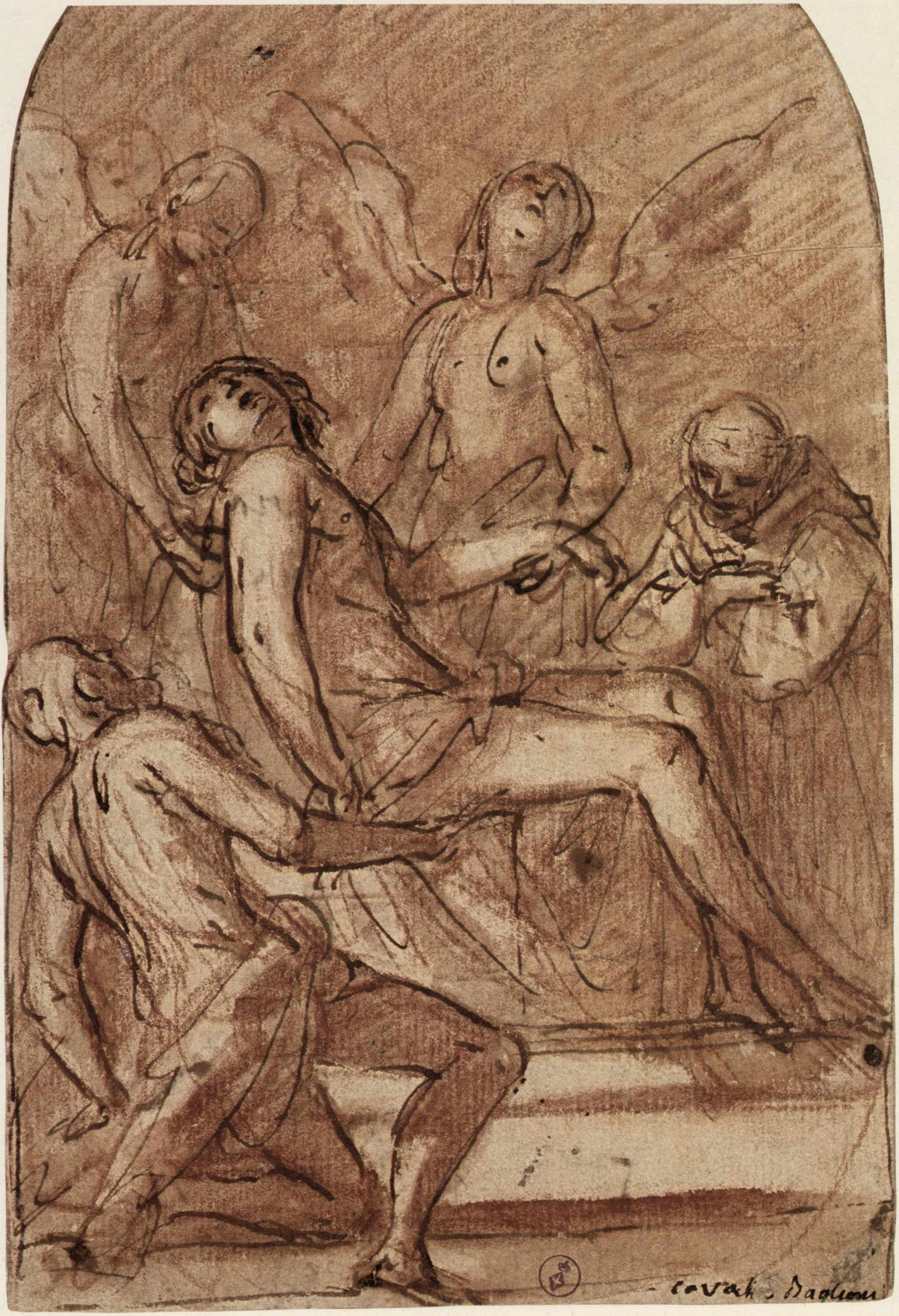
101. *Giovanni Baglione:* Deposizione, *penna e acquerello, 261x245.*

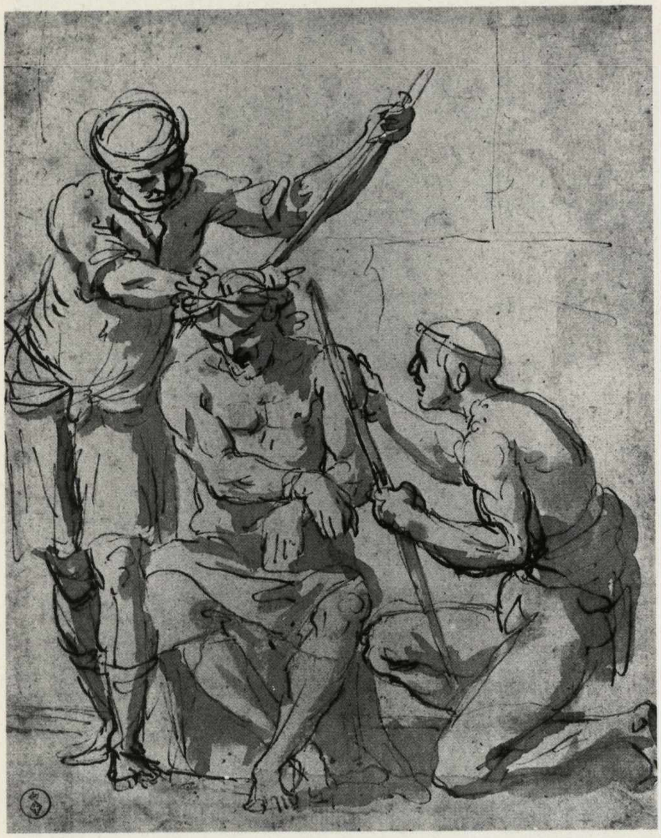


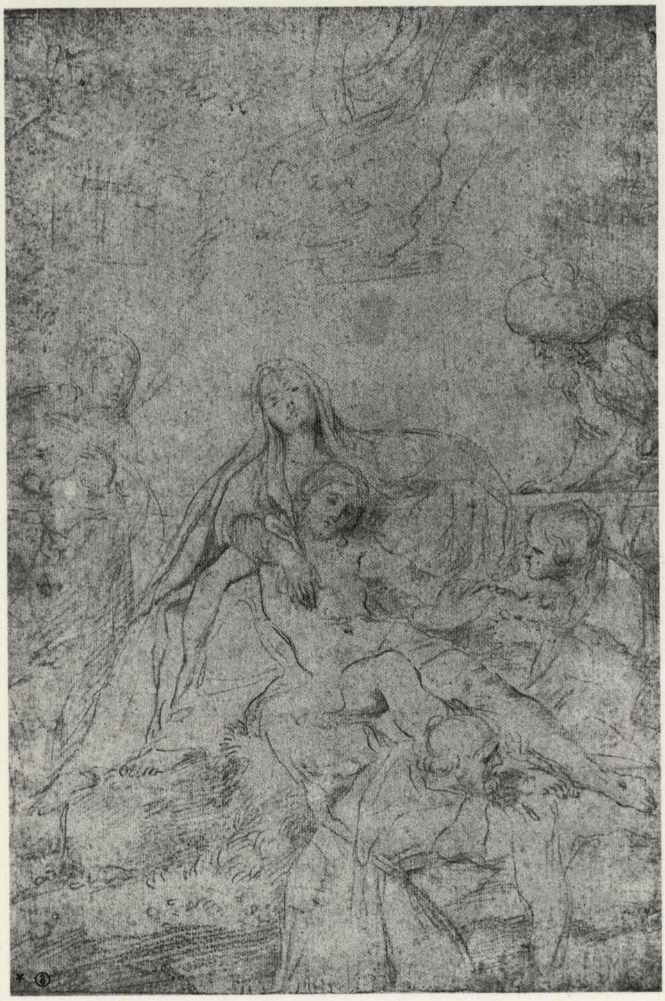







Cavalr. Baglioni





102. *Ludovico Carracci:* Incoronazione di spine, *penna e acquerello, 155x125.*

103. *Domenichino:* Pietà, *sanguigna, 398x270.*

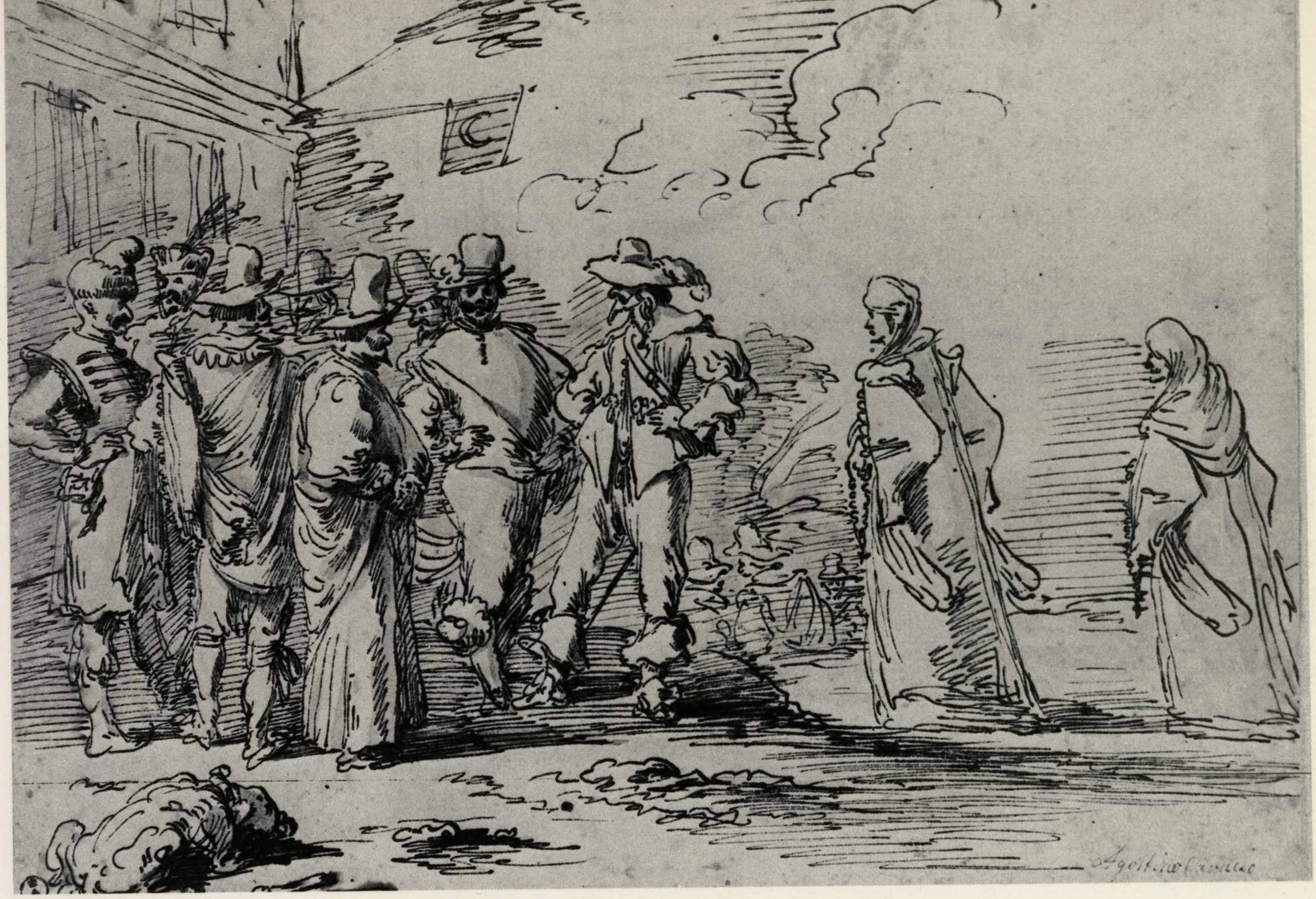
104. *Agostino Carracci:* Adunata di gentiluomini, *penna, 19x262.*

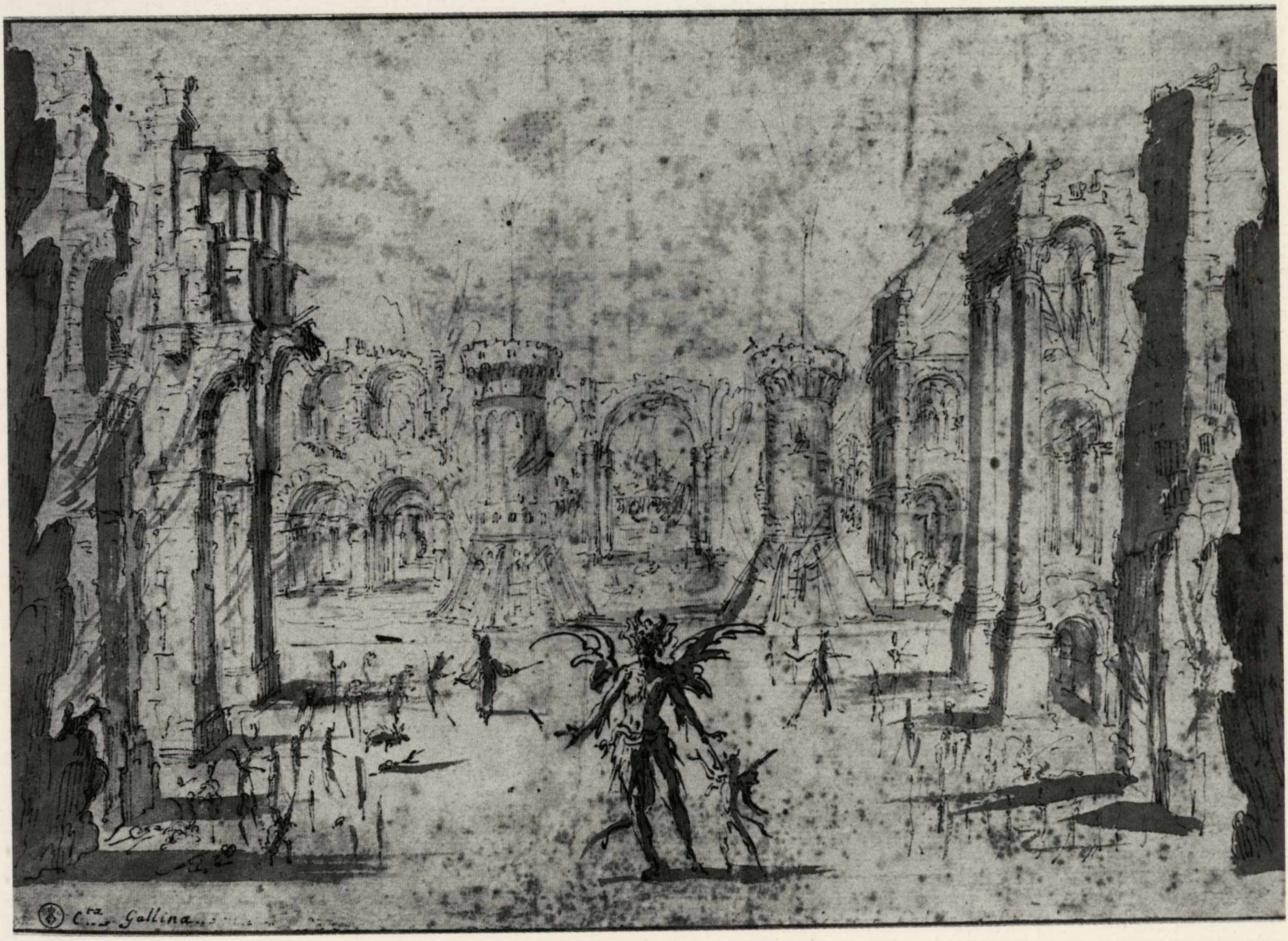
105. *Jacques Callot:* Progetto per scenografia, *penna e acquerello, 205x289.*

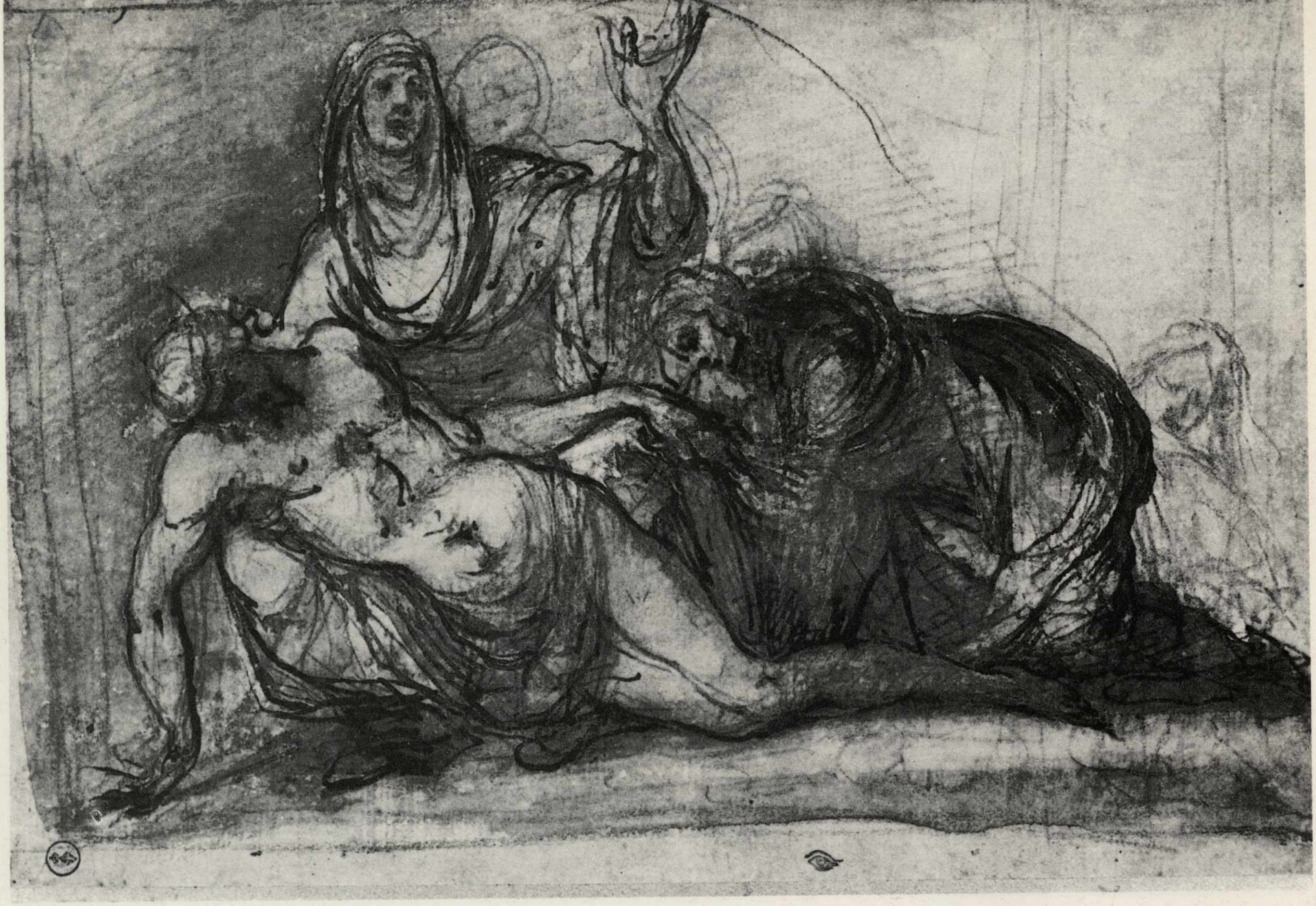
che dal 1616 si era trasferito definitivamente a Napoli e che fu uno dei più grandi disegnatori del suo tempo(86). Nel foglio si individua uno dei modi grafici tipici del maestro: il tratto rapido, nervoso, dove le linee spesso si interrompono e sovrappongono in sottili stenografie.
Tra i pittori attivi a Napoli nel secondo Seicento anche Luca Giordano (Napoli, 1634 - ivi, 1705) fu fortemente influenzato nel primo tempo della sua attività disegnativa dal Ribera, anche se immediatamente si contraddistinse per un respiro più accentuato e un più monumentale senso della forma. Tale respiro si coglie anche nel disegno della Biblioteca Reale di Torino, che rappresenta un Santo Vescovo che dispensa l'elemosina (inv. n. 16021, B. 561).
Esso si avvicina stilisticamente al dipinto con l'Elemosina di S. Tommaso di Villanova a S. Agostino agli Scalzi di Napoli, che risale al 1658 e di cui condivide le soluzioni tecniche e il linearismo libero, agile e fluente(87).

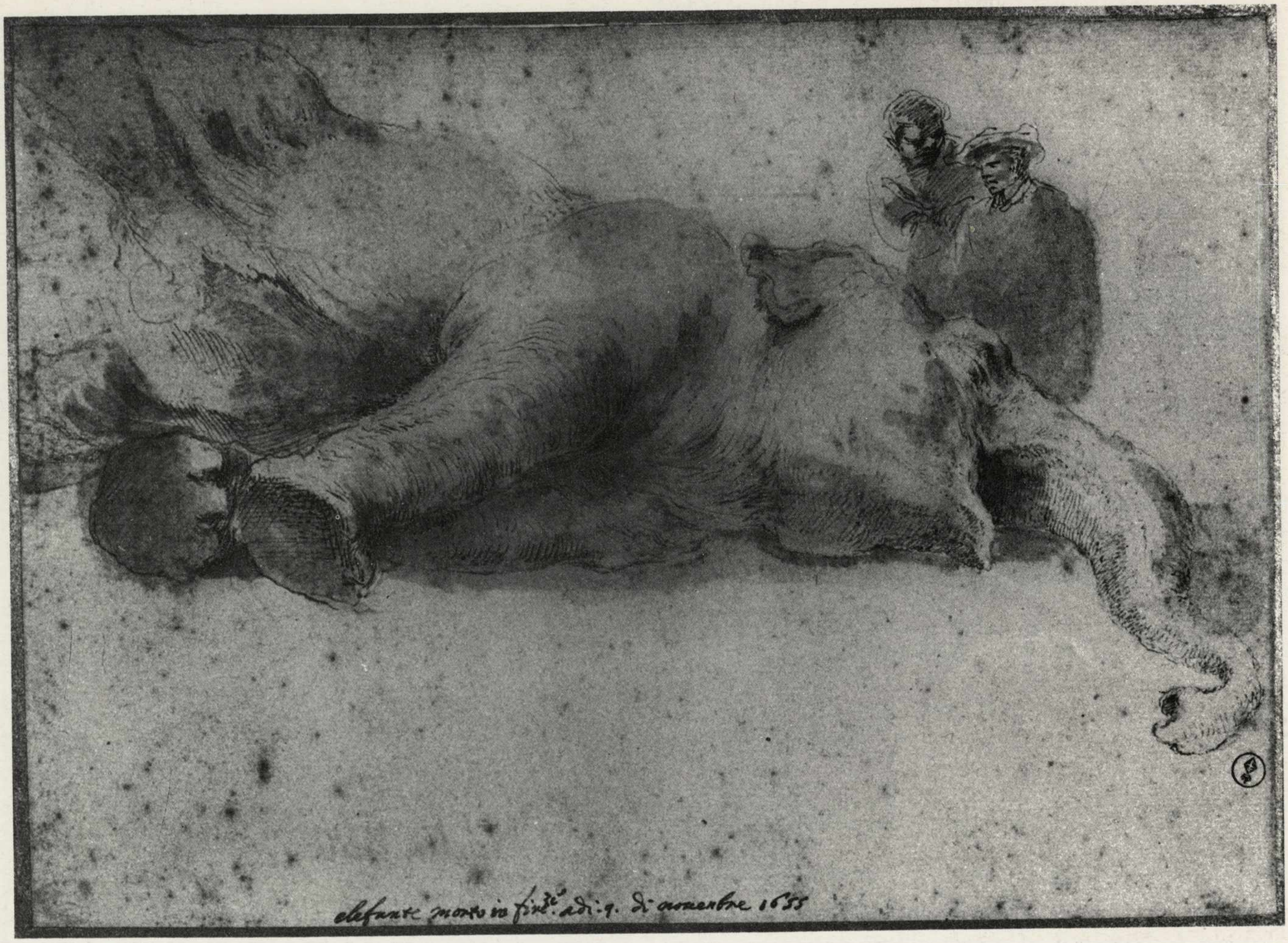
I disegni del Settecento e dell'Ottocento

Nel Settecento il disegno occupa una posizione centrale nel dibattito e nella produzione artistica. Aumentano lo scambio e il collezionismo; il commercio e la ricerca assumono una dimensione europea. Diventano abituali in seno alle corti le costituzioni di *Cabinets* (o ambienti per conservare e classificare le opere grafiche) già introdotti nei secoli precedenti.
Con il Settecento si raffina la consapevolezza del disegno come opera autonoma e realizzazione compiuta in se stessa. Gli scrittori d'arte disquisiscono sulla differenza tra disegno e colore, tra disegno e scrittura. Sono concordi nell'affermare che il disegno ha capacità linguistiche ed espressive proprie e peculiari, verificabili soprattutto nell'immediatezza dell'abbozzo e nell'intensità di poter esprimere con pochi mezzi i concetti più riposti ed approfonditi; i valori artistici più assoluti. La possibilità del disegno di mostrare anche per frammenti la totalità del processo creativo sarà oggetto di ulteriori considerazioni da parte del pensiero romantico dell'Ottocento che, pur rinunziando, in genere, al dibattito astratto-teorico su questo argomento, come avveniva in passato, ritiene il disegno, la «quint'essenza dell'arte», profondamente differenziato dal dipinto. Il grande collezionismo del disegno nel Settecento, porta a ulteriori definitivi risultati nel settore dell'individuazione delle singole «maniere» o stili disegnativi.
L'Ottocento, sulla spinta della fotografia e del positivismo compirà definitivi progressi nel settore dell'attribuzione e della classificazione sistematica dei fondi museali come della riproduzione fotografica e della conoscenza di questo immenso e affascinante capitolo della storia delle arti.
Nel Settecento gli artisti elaborano, specie nei disegni autonomi e finalizzati a se stessi (categoria parallela a quella del disegno preparatorio per dipinti, sculture e illustrazioni di opere a stampa che continua per tutto l'Ottocento) nuovi


Agostino Carracci

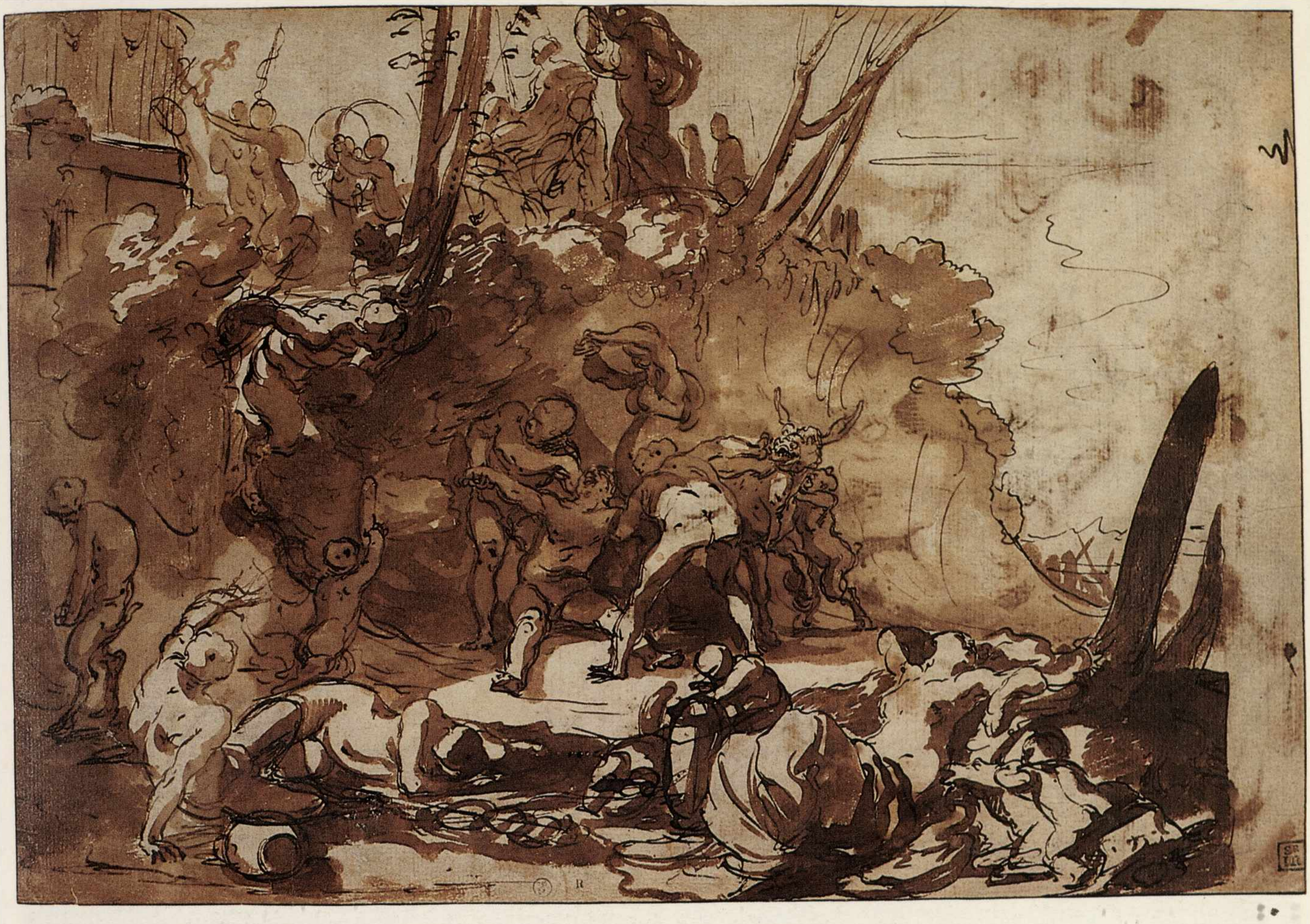

Cra Gallina




elefante morto in Fir.ze adi. 9. di novembre 1655

106. *Francesco Furini:* Gesù deposto, *penna, pennello e biacca, abbozzo di matita, 147x220.*

107. *Stefano della Bella:* Elefante morto, *matita nera e acquerello, 210x150.*



108. *Pietro Testa:* Baccanale, *penna e acquerello, 277x395.*

generi richiesti dai collezionisti e dagli amatori. Come gli scherzi di fantasia (o giochi d'immaginazione), i capricci e le vedute (reali o immaginarie) preparate per i gentiluomini impegnati nel *Grand tour.*

Accanto a queste tipologie si proseguono naturalmente (sia nel Sette come nell'Ottocento) i disegni tradizionali delle "accademie" (o disegni scolastici molto elaborati e finiti, eseguiti in studio da modelli viventi o da sculture antiche) e delle esercitazioni dalle maniere degli artisti del passato.

Tecnicamente, accanto alle prosecuzioni dei precedenti e antichi modi espressivi (penna, acquerello, sanguigna, gesso bianco) si escogitano, per influenza dell'illuminismo, che esalta l'aspetto tecnico manuale dell'operare artistico, nuovi mezzi come il graffito composto (pietra d'Italia polverizzata unita a nero fumo, gomma e resina) il pastello e la graffite associata all'acquerello che nell'Ottocento sarà sostituita dalla matita *Conté* o polvere di graffite mescolata con argilla.

La Biblioteca Reale possiede alcuni importanti fogli settecenteschi di scuola bolognese, veneta, romana e piemontese.

Della scuola bolognese del Settecento la Biblioteca Reale conserva innanzi tutto un foglio di Ferdinando Galli Bibbiena (Bologna, 1657 - ivi, 1743)(88). Il Bibbiena fu architetto al servizio della corte di Parma; scenografo e accademico dell'Accademia Clementina di Bologna, autore di importanti opere di architettura teatrale.

Il foglio di Torino è una scenografia che raffigura un Cortile di palazzo barocco con fontana (inv. n. 16142, B. 641) dove l'artista applica la cosidetta «veduta d'angolo», che compare in numerosi altri suoi disegni.

Un'altra splendida scenografia bolognese del Settecento è un Atrio di castello (inv. n. 676) di Mauro Tesi (Montalbano, 1730 - Bologna 1766) quadraturista, prospettico, amico dell'Algarotti, aiuto di Antonio Bibbiena, che nel forte contrasto chiaroscurale riprende la costruzione prospettica bibbienesca(89).

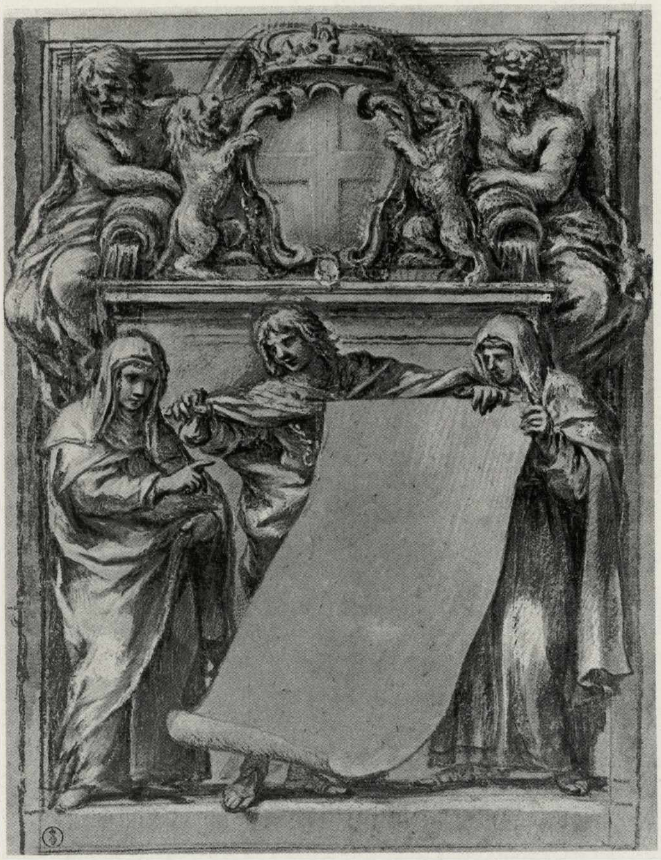
Gioiello della collezione settecentesca dei disegni della Biblioteca Reale è però la collezione di due album dei disegni di Giambattista Piazzetta (Varia 204 e 205)(90). Il primo comprende 90 disegni; il secondo 131. Entrambe le serie di disegni sono eseguite a sanguigna, con finissima punta di matita; alcuni di essi presentano leggeri ritocchi di matita nera. Il committente delle due serie di disegni firmati da

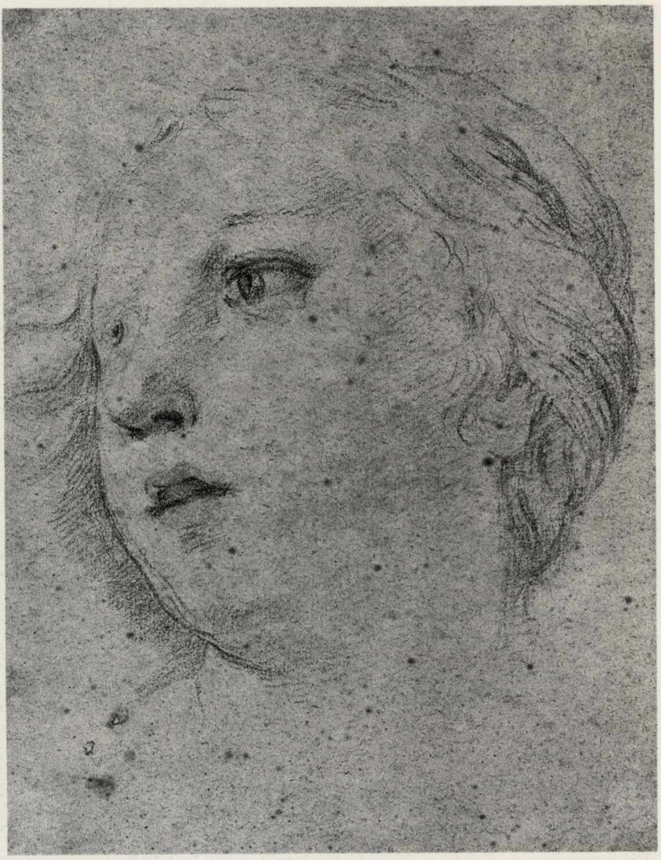
109. *Pietro da Cortona:* La Beata Margherita, il Beato Amedeo e la Beata Lodovica di Savoia, *pennello, biacca, su carta tinta, 230x180.*

110. *Guido Reni:* Testa di giovane donna, *carboncino e sanguigna, 304x220.*

111. *José Ribera:* Campo di supplizi, *penna e acquerello su carta azzurrina, 154x176.*

112. *Giovan Francesco Guercino:* Villa di Campagna, *penna, 950x215.*





Giambattista Piazzetta (Venezia, 1683 - ivi, 1754) è l'editore veneziano Giambattista Albrizzi. Il Piazzetta lavorò per le illustrazioni di numerose edizioni di questo editore, di cui fu amico.

I due album piazzetteschi della Reale raffigurano soggetti diversi: ritratti di personaggi famosi (Carlo VI, Papa Clemente VII, Maria Teresa d'Austria) raffigurati di profilo tra trofei e figure allegoriche; soggetti religiosi; scene di carattere simbolico-allegorico (come episodi di lotte religiose), immagini allegoriche ed emblematiche (la Fama, la Virtù, i Quattro Continenti), paesaggi, scene campestri; soggetti mitologici; putti; temi archeologici, scene della Gerusalemme Liberata.

Difficile è stabilire con precisione l'esatta cronologia di questi disegni.

Alcuni furono utilizzati per edizioni che vanno dal 1736 al 1745; un frontespizio di questi album è datato 1743. È probabile quindi che siano stati eseguiti nel lasso di tempo compreso tra questi due termini cronologici (1735 e 1745).

Lo stile di questi famosi e importanti disegni dimostra i prestiti dell'artista dalla tradizione e dalla cultura contemporanea. Le citazioni vanno dalla pittura bolognese del Sei e Settecento alla pittura fiamminga e olandese dell'età barocca; dalla cultura figurativa francese rococò, all'arcadia europea. Il segno di Piazzetta si risolve in composizioni modulate da valori pittorici e cromatici luminosi di grande libertà espressiva e di grande naturalezza di accento.

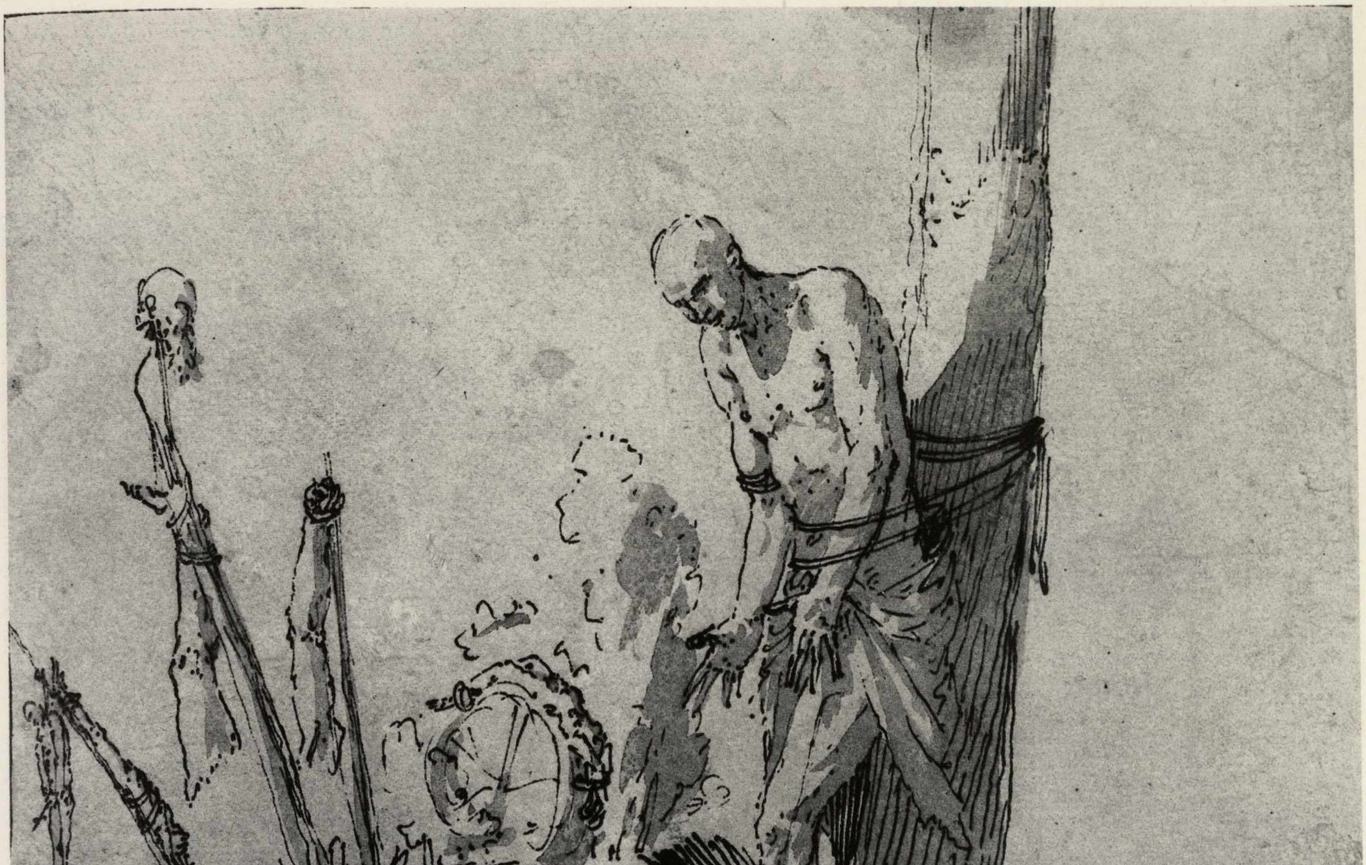
Sempre nell'ambito della scuola veneta, oltre agli album del Piazzetta, la Biblioteca Reale di Torino conserva anche alcuni capolavori di Guardi, Giambattista e Giandomenico Tiepolo e infine di Antonio Zanetti. «Al solo dire i disegni di Francesco Guardi (Venezia, 1712 - ivi, 1793) ci si configura subitamente un'immagine emblematica: quella di un rapido schizzare contemporaneo, un istantaneo captare la situazione transitoria di gesti ed emozioni, ora spontanei, ora 'caricati', nel clima della Venezia settecentesca» (Morassi, 1975, p. 38).

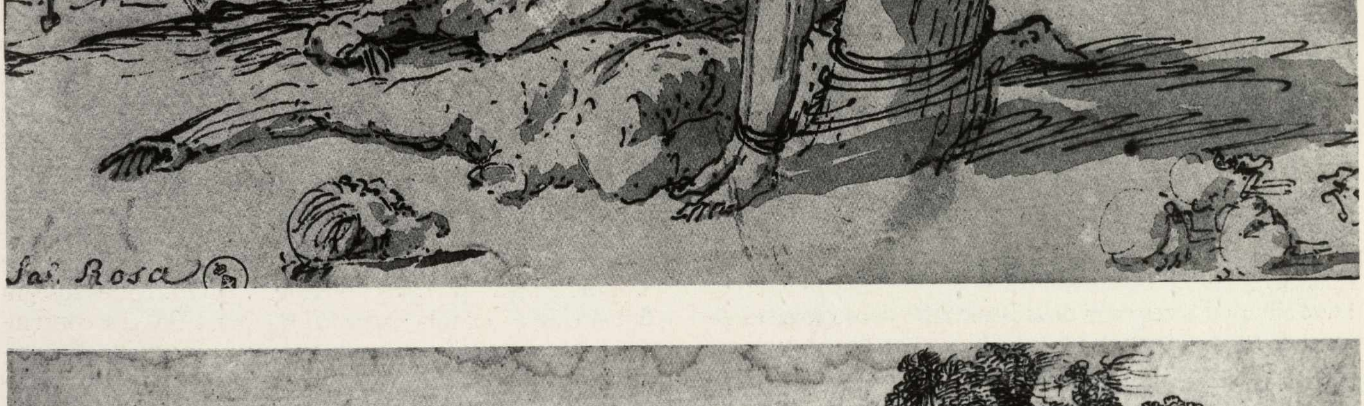
L'intento di Francesco di creare un'illusione spaziale per mezzo di una stesura grafica tremula e atmosferica, si avverte anche nel foglio della Reale con Il bucintoro nella laguna (inv. N. 15963, B. 645), per un dipinto alla National Gallery di Dublino, motivo più volte replicato dall'artista(91).

Di Giovan Battista Tiepolo (Venezia, 1696 - Madrid, 1770) la Biblioteca Reale conserva due importanti capolavori: Pulcinella (inv. n. 15974, B. 678) della prima maturità, «in anni circa il 1740, accanto a fogli di Trieste, New York, così datati dal Morassi, dal Vigni, dalla Pallucchini» (Griseri, 1978).

In entrambi l'artista(92) mostra i caratteri peculiari del suo fare disegnativo: il *ductus* libero, la stesura vibratile, la scrittura fluente. Ovunque le immagini risultano intensamente solari.

Di Giandomenico (Venezia, 1727 - ivi, 1804) la Reale possiede alcuni esemplari nei vari generi nei quali si è esercitato il pittore: il capriccio (inv. n. 15791, B. 5679), la caricatura

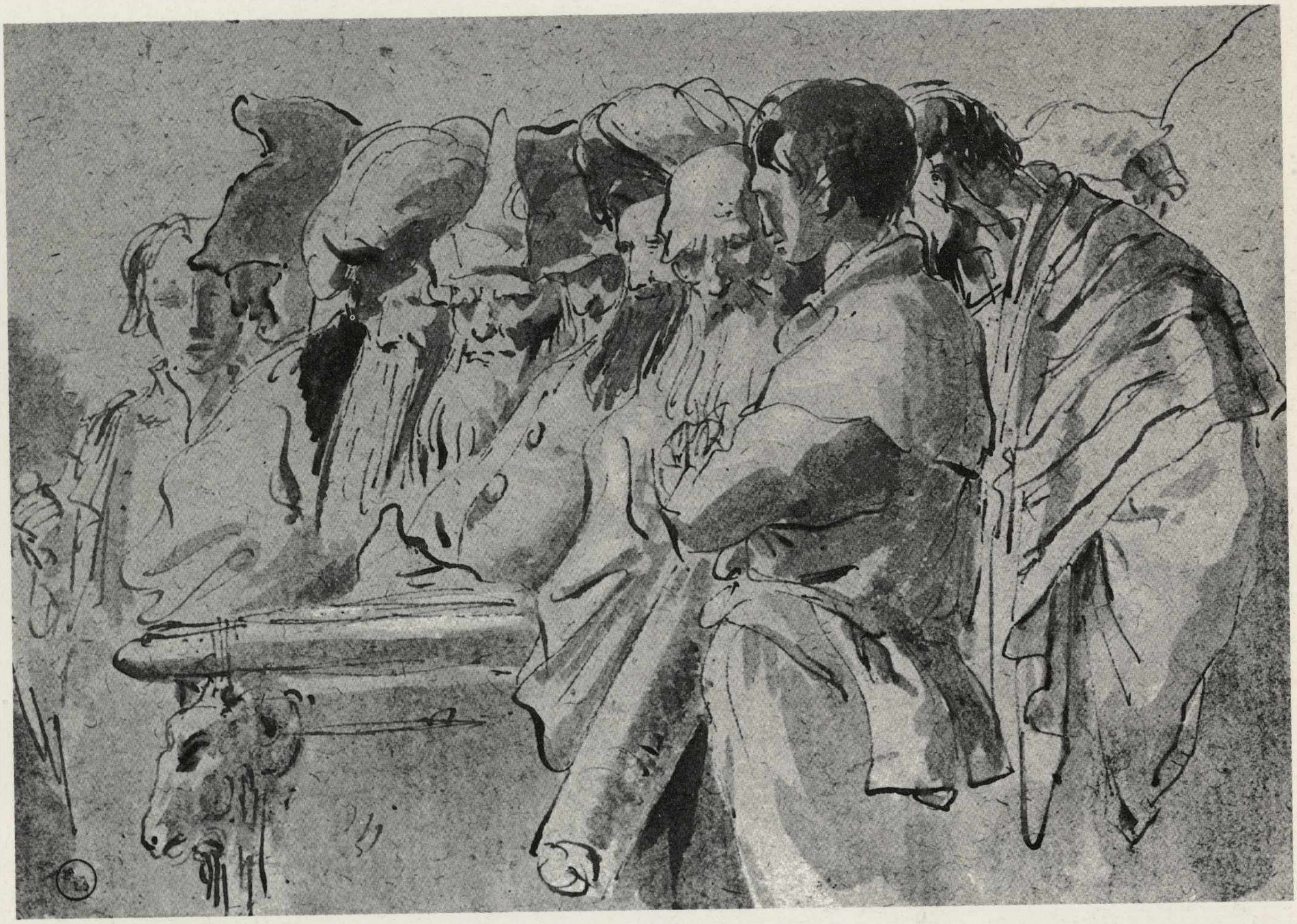

Sal. Rosa

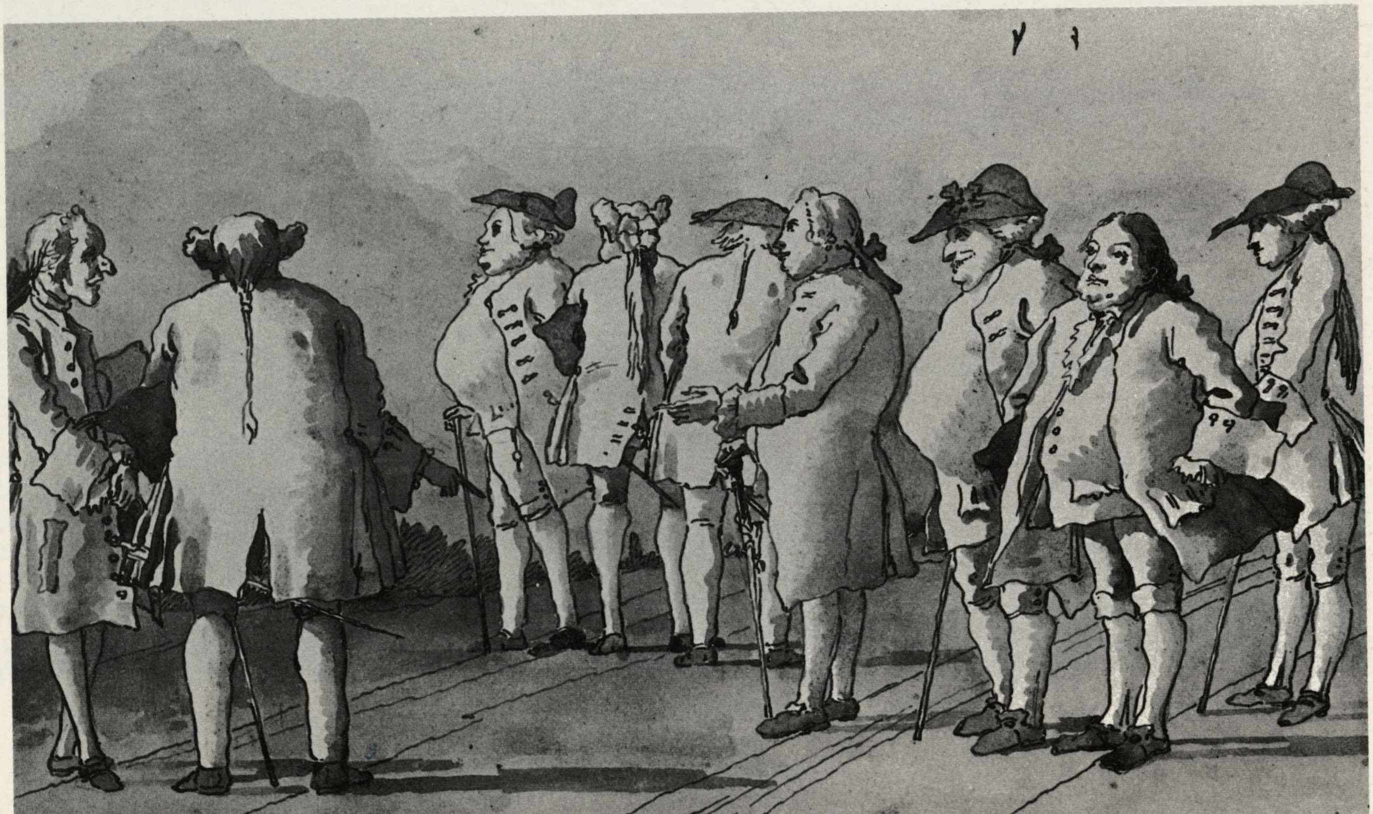


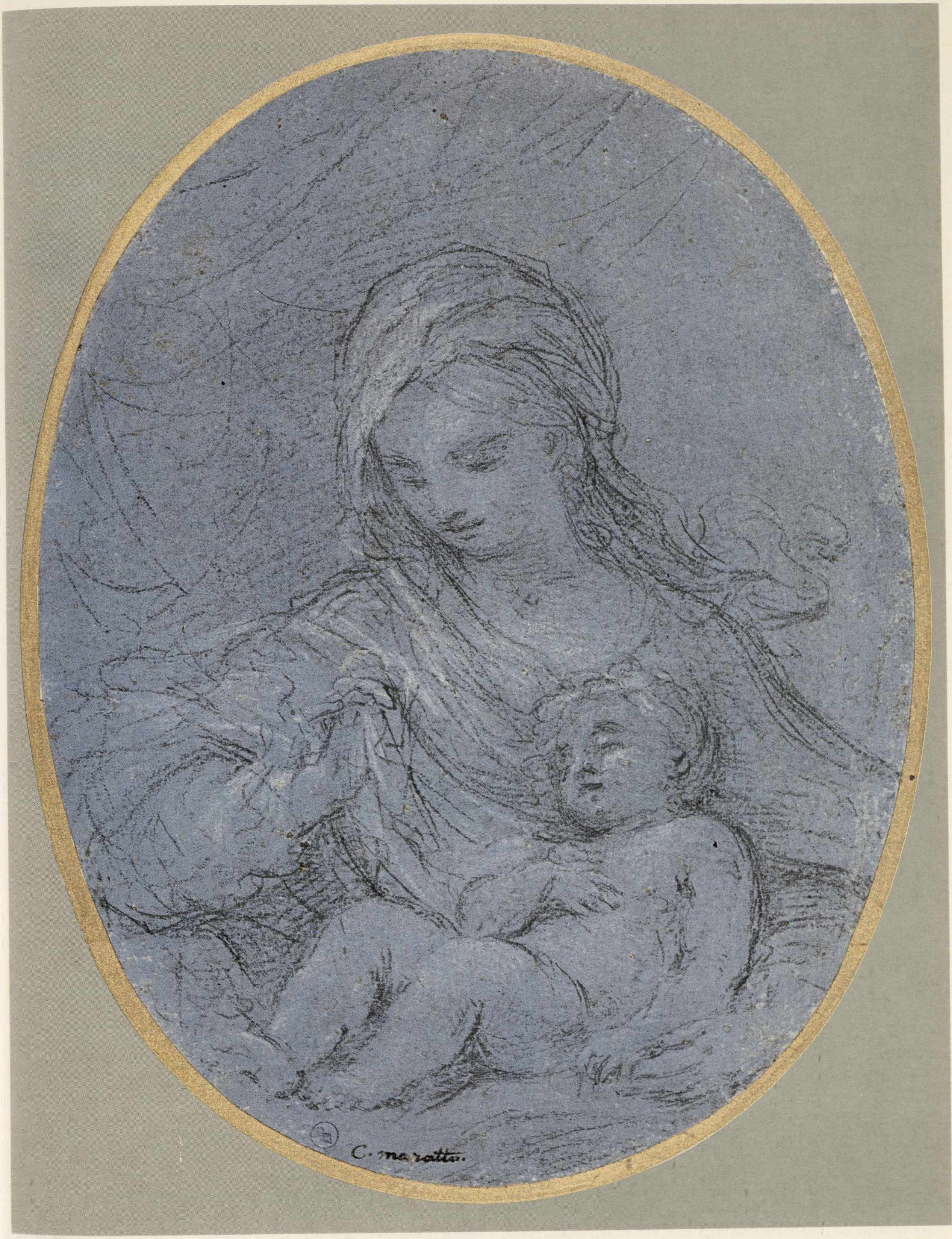
113. *Gian Domenico Tiepolo:* Capriccio, *penna, acquerello e biacca, 195x180.*

114. *Gian Domenico Tiepolo:* Caricature di vecchi, *penna e acquerello, 310x430.*

115. *Seguace di Carlo Maratta sec. XVIII:* Madonna con il Bambino, *matita nera, gessetto su carta preparata, 150x180.*



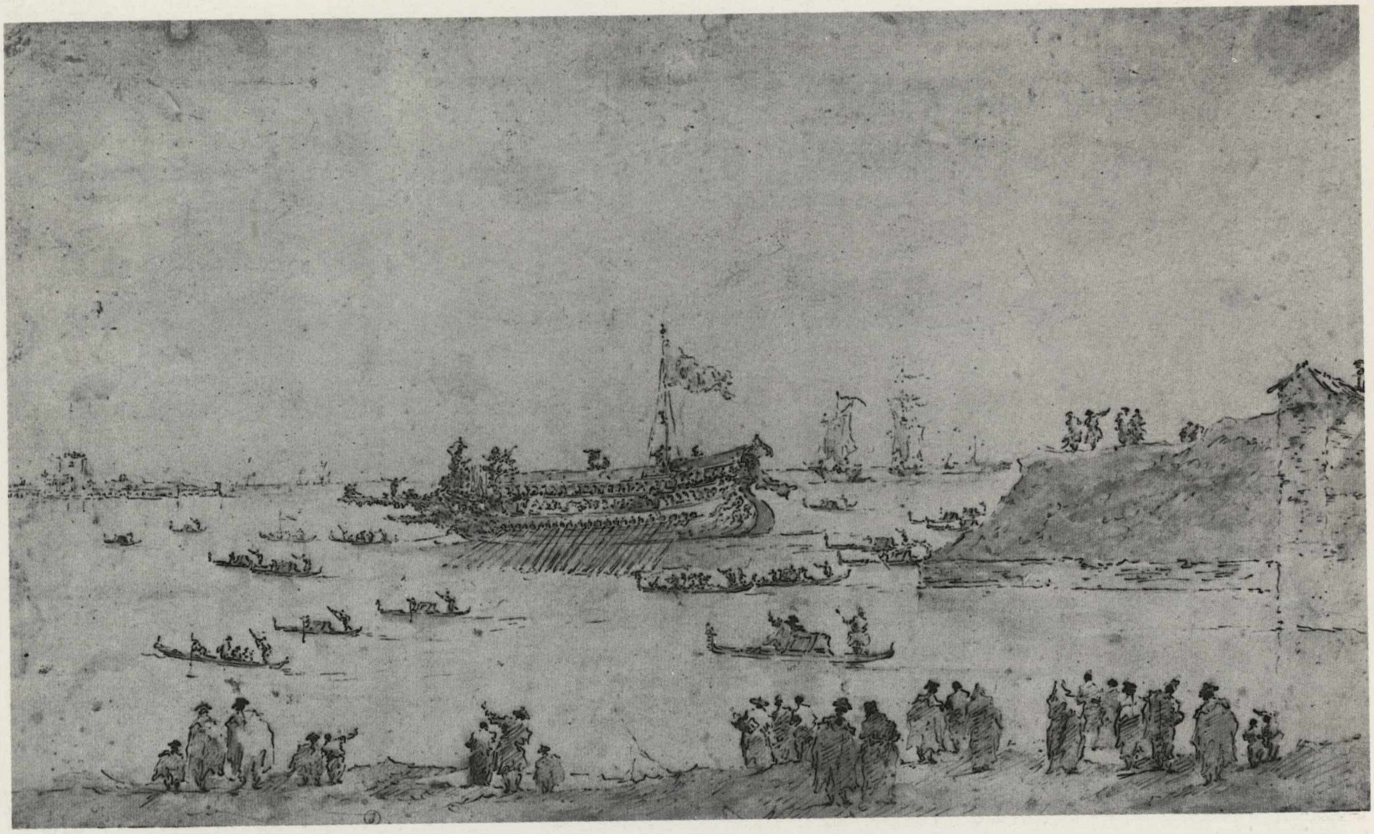


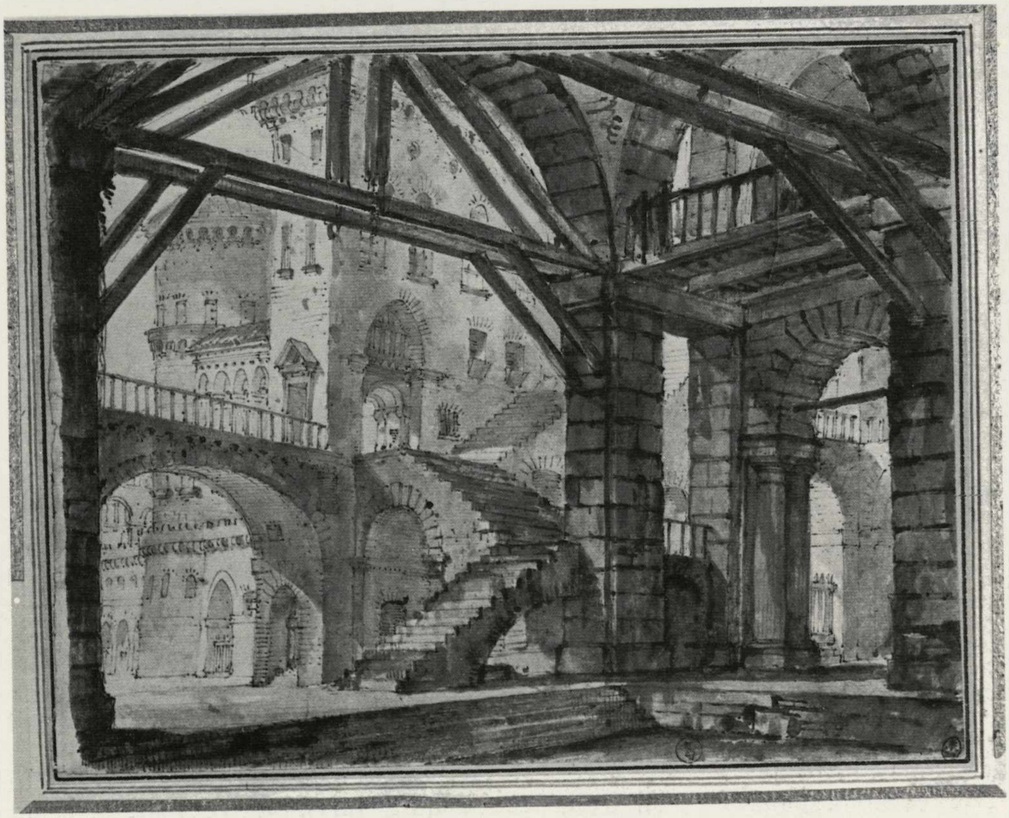

C. maratti.

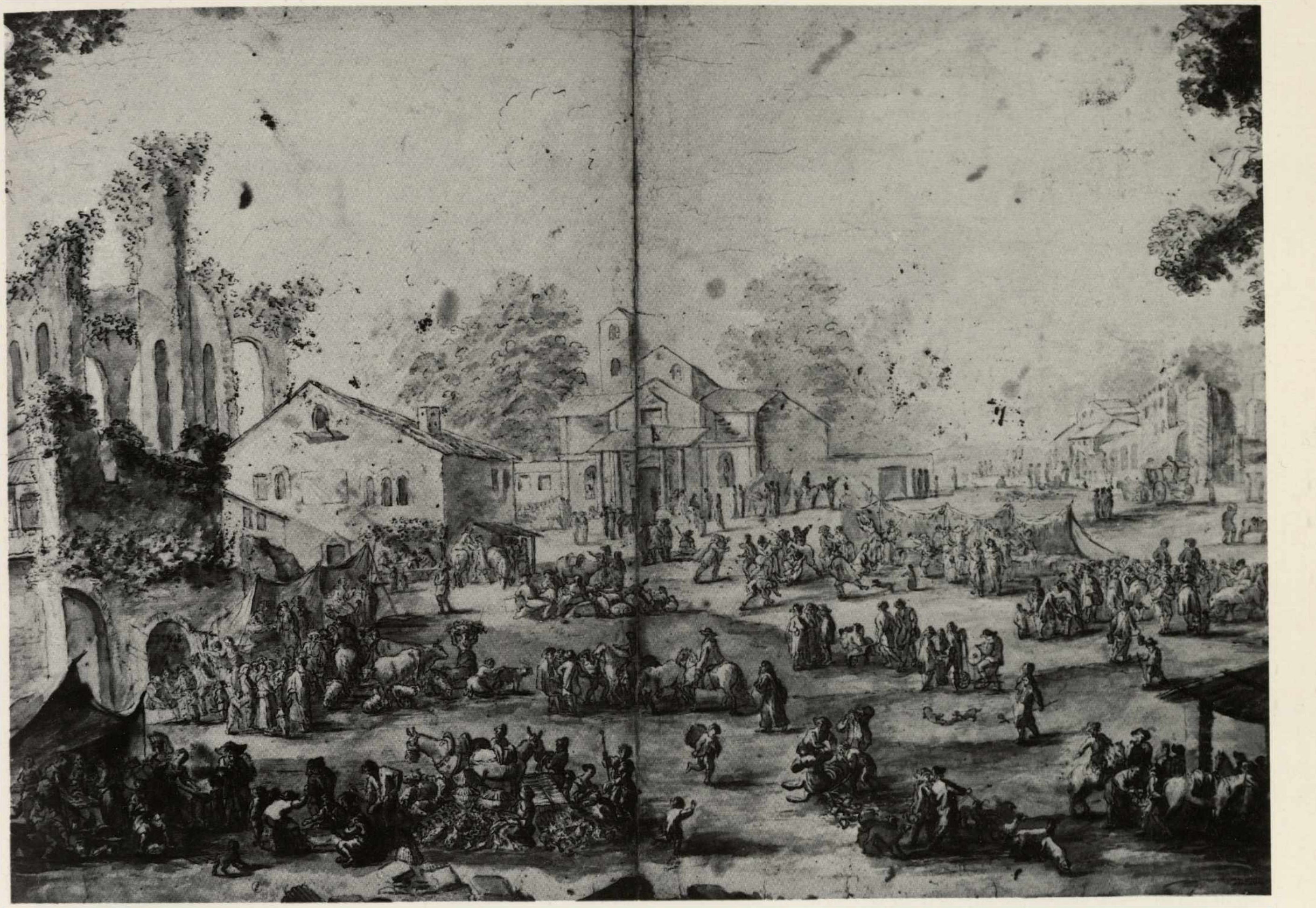
116. *Francesco Guardi:* Il Bucintoro in laguna, *penna e acquerello, 300x505.*

117. *Mauro Tesi:* Atrio di castello, *penna e acquerello, 157x199.*

118. *Pietro Domenico Olivero:* Mercato, *penna e acquerello, 488x720.*







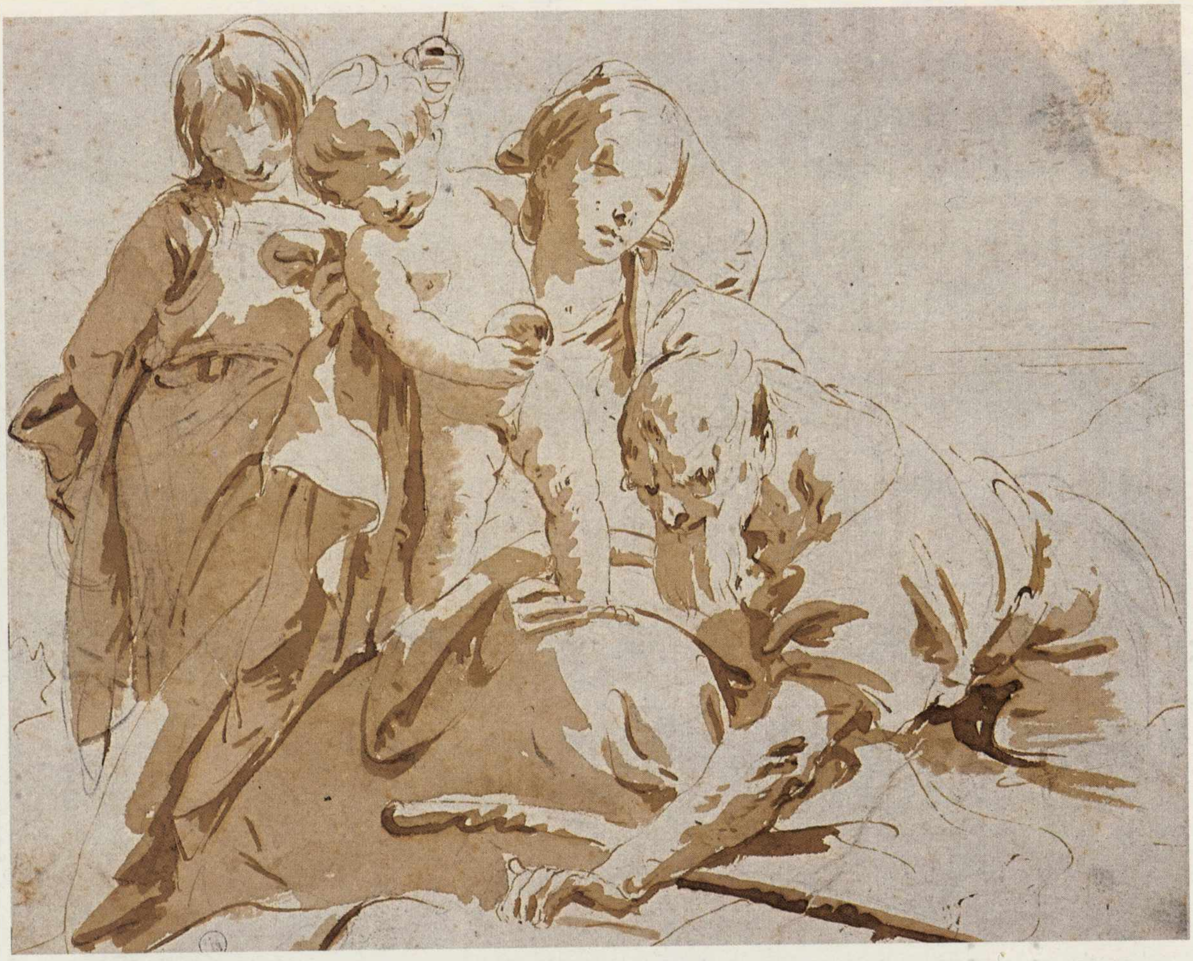
(inv. n. 15973, B. 680), il costume (inv. n. 15976, B. 681) e i soggetti animali (inv. n. 15977-79, B. 682-684)(93); questi ultimi «documentano un'attività matura del pittore, attivo a modelli che potevano servire per la scultura da giardino o in ceramica, in rapporto all'architettura delle ville venete, in anni circa il 1770» (Griseri, 1978).

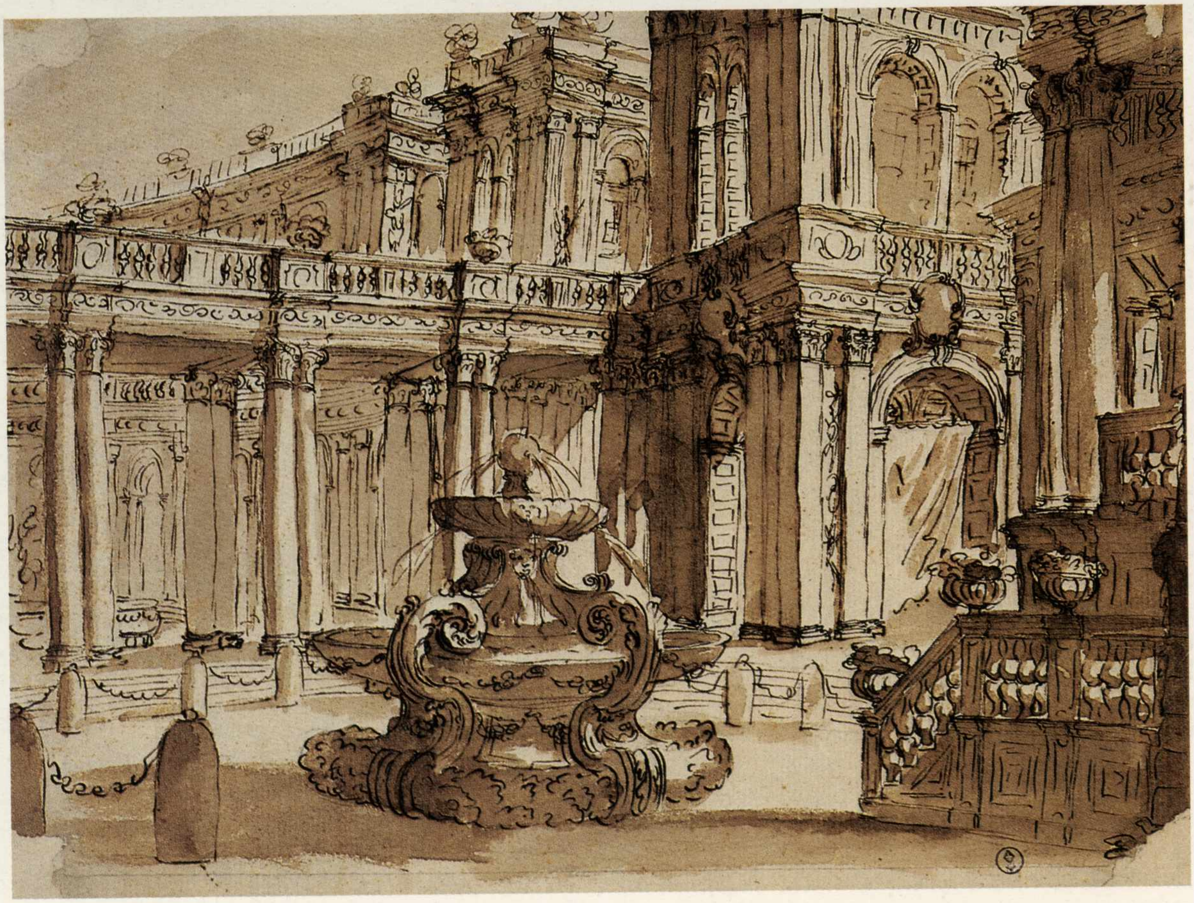
Anton Maria Zanetti (Venezia, 1680 - ivi, 1767) è un'importante figura nella cultura artistica del primo settecento veneto(94): in corrispondenza con i principali eruditi e conoscitori europei, è autore di importanti opere di erudizione artistica. Promotore di iniziative editoriali (tra cui la celebre Dactyloteca con testo latino del Gori) è pure pittore e disegnatore. Specializzato nel genere della caricatura lasciò gustose testimonianze sulla vita mondana veneziana del suo tempo del tipo di quella conservata alla Reale (inv. n. 15975, B. 693) che stilisticamente richiama analoghe opere del British e di Windsor.

La critica più recente nel rivalutare l'arte e la figura di Canova (Possagno, 1757 - Venezia, 1822) ha riscontrato l'importanza della sua produzione disegnativa(95). Il disegno per Canova, non è però soltanto una pratica autonoma preparatoria e finalizzata alla scultura, ma un esercizio tecnico e poetico articolato con le varie fasi della sua officina scultorea. Ne consegue che il disegno canoviano condivide di quest'ultima l'elaborazione faticosa e sofferta come pure le tensioni e i significati profondi. Analogamente persegue pertanto la ricerca di naturalità, ma anche la immaginosa visione, il sottile pittoricismo e la struggente nostalgia dell'antico. La Biblioteca Reale conserva di Canova cinque fogli di taccuino (B. 628-632), fra cui, i più importanti sono: lo Studio per le Tre Grazie e per una Venere (inv. n. 15982 [I] B. 628), dove il primo è variante di analoga composizione del Museo Civico di Bassano e gli studi per il gruppo di Marte e Venere a Buckingham Palace (inv. n. 15982 [1-3], B. 630-632). Sono disegni, specialmente lo studio per le Tre Grazie e Venere, che si colloca intorno al 1790, di grande freschezza ed eleganza, dal segno carezzevole ed intimistico, di frenetica vibratilità, che profila le forme quasi fossero estenuanti simulacri di fumo.

Della scuola romana alla Reale ci sono disegni di Pannini, Ghezzi e Vanvitelli.

Del Pannini (Piacenza, 1691 - Roma, 1765) alla Reale ci sono due splendidi disegni: un Recinto di parco con varie figure (inv. n. 15894, B. 668) che la scritta relativa indica eseguito a Caprarola nel 1726 e la Fontana dell'Ovato a Villa d'Este, Tivoli (inv. n. 15895, B. 669) eseguita in questa località nel luglio del 1732(96). Il primo disegno è stato eseguito nel periodo in cui l'artista piacentino, specializzato in vedute prospettiche, inaugura il genere delle «vedute reali» e in cui è attivo per il cardinale Alberoni. Il secondo, pure preso dal vero, utilizzato per le più rare «vedute di Roma moderna» di Boston (1757), di New York (1757) e del Louvre (1759), fu invece realizzato nell'anno in cui l'artista viene aggregato all'Accademia di Francia, con l'incarico dell'insegnamento

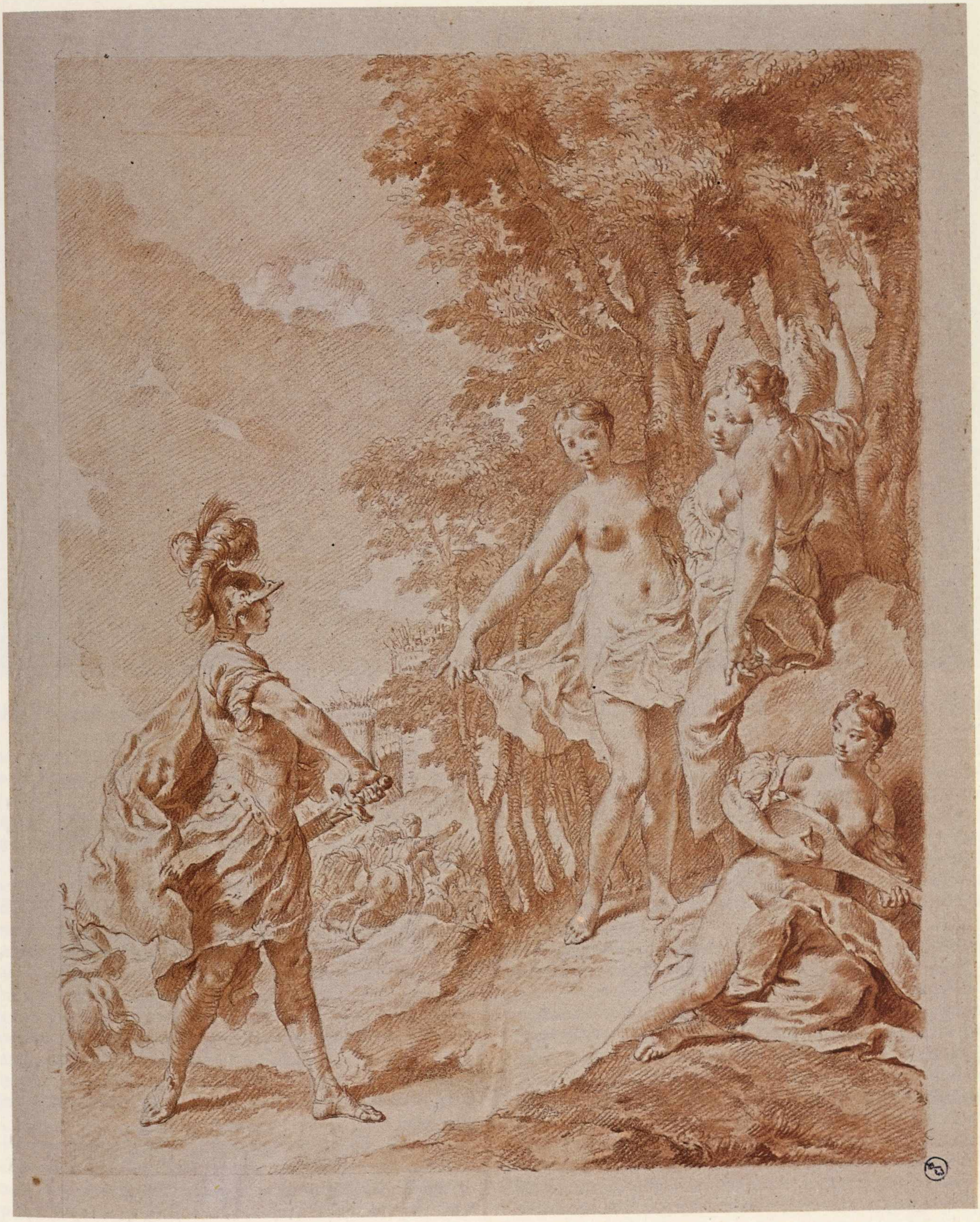




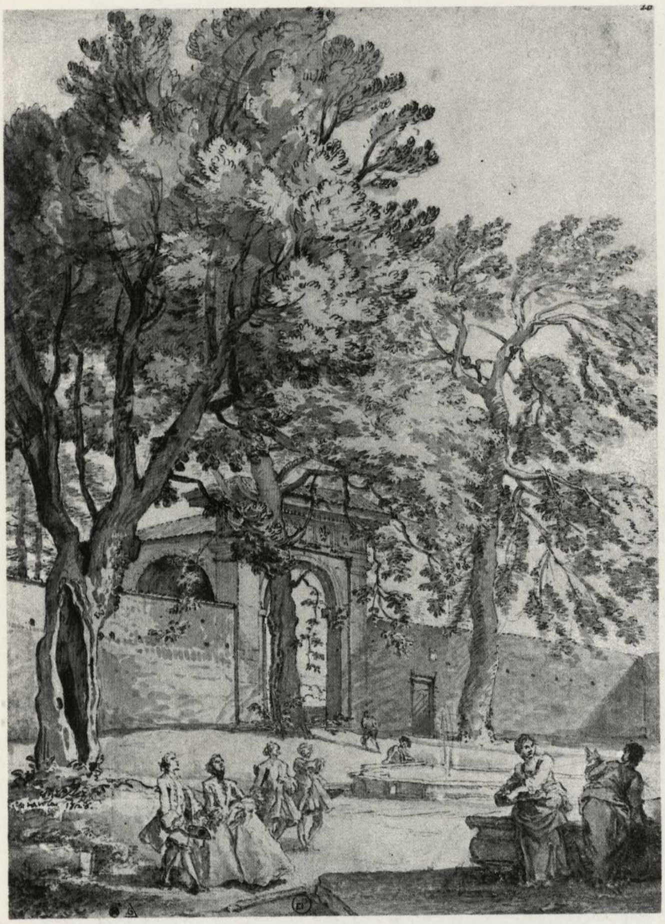
119. *Giambattista Tiepolo:* Sacra Famiglia e San Giovannino, *penna, acquerello e matita, 200x245.*

120. *Ferdinando Galli Bibbiena:* Cortile di palazzo, *penna e acquerello, 193x257.*

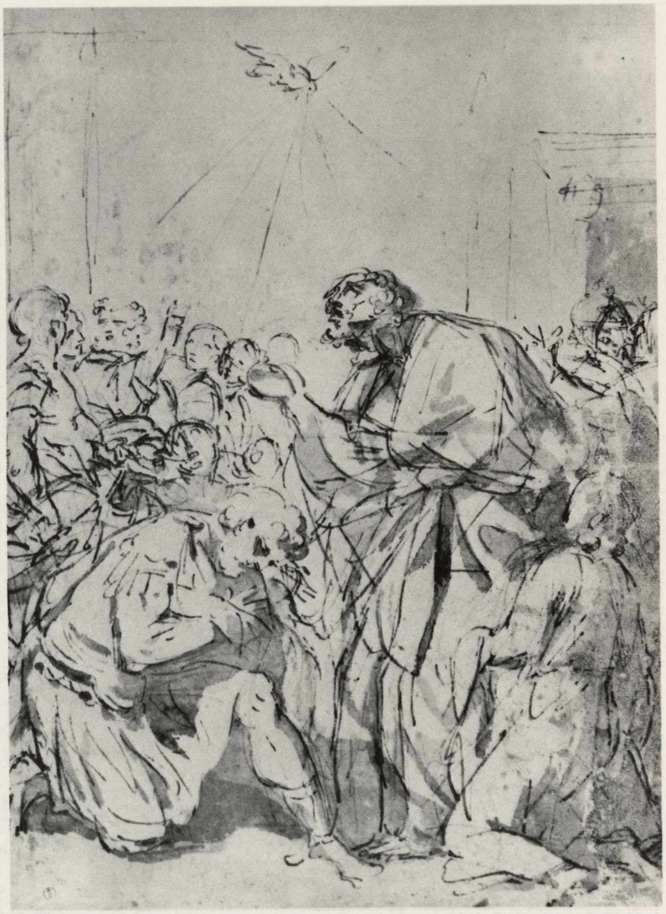
121. *Giambattista Piazzetta:* Tancredi sulle soglie del bosco incantato, *sanguigna e matita nera, 281x225.*



122. *Giovanni Paolo Pannini:* Recinto di parco con figure, *penna e acquerello, 283x205.*



123. *Pietro Lorenzo Pécheux:* Costantino battezzato da papa Silvestro (?), *matita, penna, inchiostro e acquerello, 428x310.*



di ottica e di prospettiva e in cui fa parte della commissione per il concorso della facciata di San Giovanni in Laterano. Il Ghezzi (Roma, 1674 - ivi, 1755) amico del Panini, pittore della Camera apostolica, archeologo, pittore di storia, fu soprattutto pungente caricaturista (album di questo genere figurativo si trovano a Parigi, Vienna, Londra, Firenze e Roma [Vaticana](97).

Anche il disegno con Cammello (inv. n. 15992, B. 644) conservato a Torino, appartiene, come indica la scritta che lo accompagna, al genere burlesco di cui fu specialista il Ghezzi.

Di Gaspar Vanvitelli (Amersvoort, 1652/53 - Roma, 1736) la Reale conserva tre tipiche vedute (inv. n. 15893, B. 686; 15818, B. 687 e 15900, B. 688)(98).

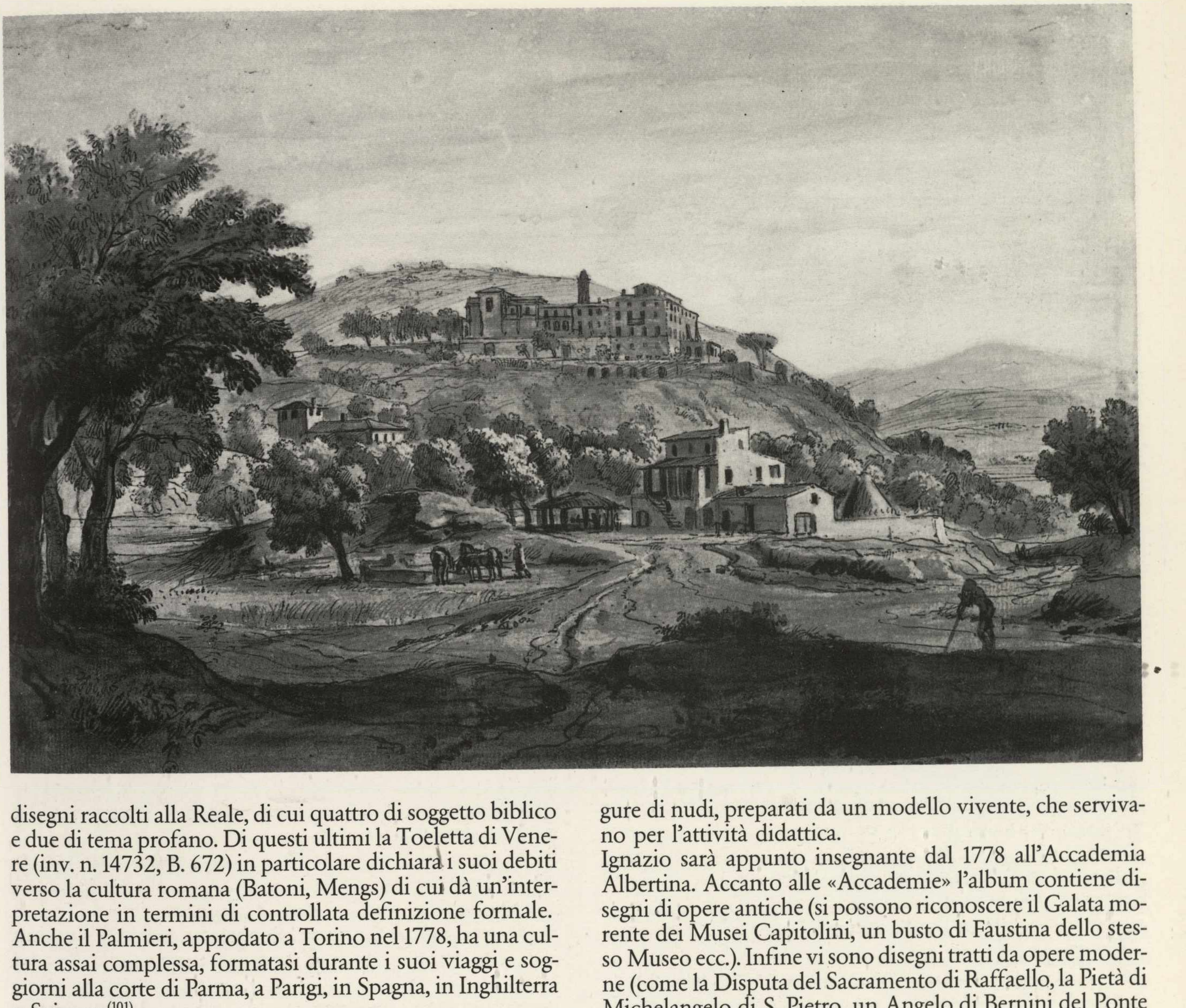
I tre fogli testimoniano l'attività dell'olandese in questo genere figurativo che lo rese celebre e che si caratterizza come appunto dal vero, ricordo di viaggio colto sul luogo, precisa descrizione di siti, durante il suo continuo girovagare per la campagna romana e il napoletano. La tecnica di questi appunti, di sensibilità non comune, è rapido, vibrante: i sottili tratti di penna e matita sono rinforzati da lievi acquarellature colorate, che lo imparentano agli olandesi italianizzanti (Swanevelt soprattutto), ma anche a Claudio, dai quali però si distingue per un'impaginazione dell'impianto vedutistico più rigoroso, strutturato secondo una ricerca studiata delle coordinate prospettiche.

Nella sezione di disegni di scuola piemontese del secolo XVIII la Biblioteca Reale annovera una serie notevole e omogenea di opere di Pietro Domenico Olivero (Torino, 1679 - ivi, 1755), di Lorenzo Pécheux (Lione, 1729 - Torino, 1821) e di Pietro Giacomo Palmieri (Bologna, 1737 - Torino, 1804).

Nutrita la serie degli Olivero che rappresentano gustose scene di genere a penna e acquerello (inv. n. 14708-14717, B. 651-660) alcune delle quali di vaste dimensioni(99). Sono composizioni dove l'artista rivela una capacità di perspicace osservatore della realtà quotidiana nei suoi aspetti meno consueti e più pittoreschi, che egli sa interpretare con un istintivo tratteggio. Nella scelta del «genere» egli pare continuare l'atteggiamento di realismo già presente nella cultura piemontese (Boetto), anche se con precisi e puntuali riferimenti alla tradizione pittorica nordica (olandese e fiamminga) secentesca, pur'essa nota a corte attraverso alcuni esemplari.

Lorenzo Pécheux è il successore a corte come pittore ufficiale di Beaumont(100). Chiamato da Parma, nominato alla direzione dell'Accademia Regia, fu il portatore a Torino delle idee neoclassiche romane. Lo dimostrano anche i sei

124. *Gaspar Vanvitelli:* Paesaggio, *penna e acquerello, 286x417.*



disegni raccolti alla Reale, di cui quattro di soggetto biblico e due di tema profano. Di questi ultimi la Toeletta di Venere (inv. n. 14732, B. 672) in particolare dichiara i suoi debiti verso la cultura romana (Batoni, Mengs) di cui dà un'interpretazione in termini di controllata definizione formale. Anche il Palmieri, approdato a Torino nel 1778, ha una cultura assai complessa, formatasi durante i suoi viaggi e soggiorni alla corte di Parma, a Parigi, in Spagna, in Inghilterra e Svizzera(101).

Nei cinque disegni conservati alla Reale (tre dei quali inseriti nell'Album n. 22)(102) il Palmieri indica con chiarezza le sue esperienze di incisore rilevabili nel tratto sottile e fermo del suo segno, quasi fosse di bulino e nella sottile sensibilità chiaroscurale; la conoscenza e lo studio della tradizione disegnativa secentesca emiliana (Guercino) e nordica (olandese, per il *trompe-l'œil* in particolare a Heymab Dullaert), aggiornata da componenti derivate dalla cultura francese e romana. Nella collezione Varia [197] è conservato un altro album piemontese. Si tratta dell'Album di antichi disegni dello scultore Ignazio Collino (Torino, 1724 - ivi, 1793) raccolti dal nipote Paolo e donati del 1883 al Re Umberto I(103).

È una serie di disegni che documentano l'attività dello scultore torinese a Roma. I disegni sono di tre categorie. Alla prima appartengono le cosidette «Accademie». Fogli con figure di nudi, preparati da un modello vivente, che servivano per l'attività didattica.

Ignazio sarà appunto insegnante dal 1778 all'Accademia Albertina. Accanto alle «Accademie» l'album contiene disegni di opere antiche (si possono riconoscere il Galata morente dei Musei Capitolini, un busto di Faustina dello stesso Museo ecc.). Infine vi sono disegni tratti da opere moderne (come la Disputa del Sacramento di Raffaello, la Pietà di Michelangelo di S. Pietro, un Angelo di Bernini del Ponte di S. Angelo ecc.).

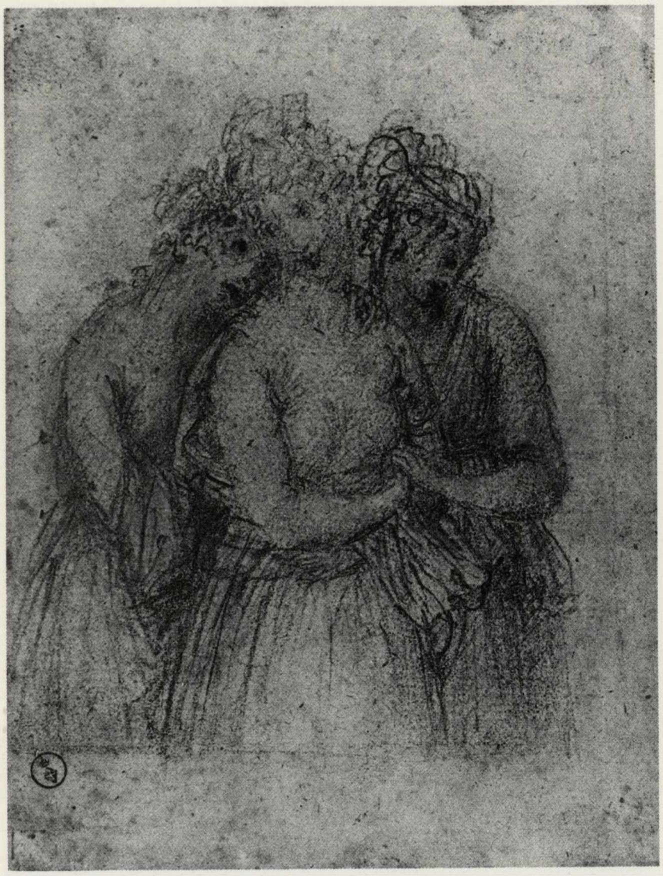
La recente rilettura dell'opera di Giuseppe Pietro Bagetti (Torino, 1764 - ivi, 1831) ha portato a rilevare la sua notevole perizia nelle vedute topografiche(104).

Alla Biblioteca Reale è conservato di questo artista «disegnatore di vedute e di paesi» regio e poi «ingegnere e geografo» durante il periodo francese, un album ricco di circa cinquanta fogli (inv. n. 14755, cart. 3 parte II).

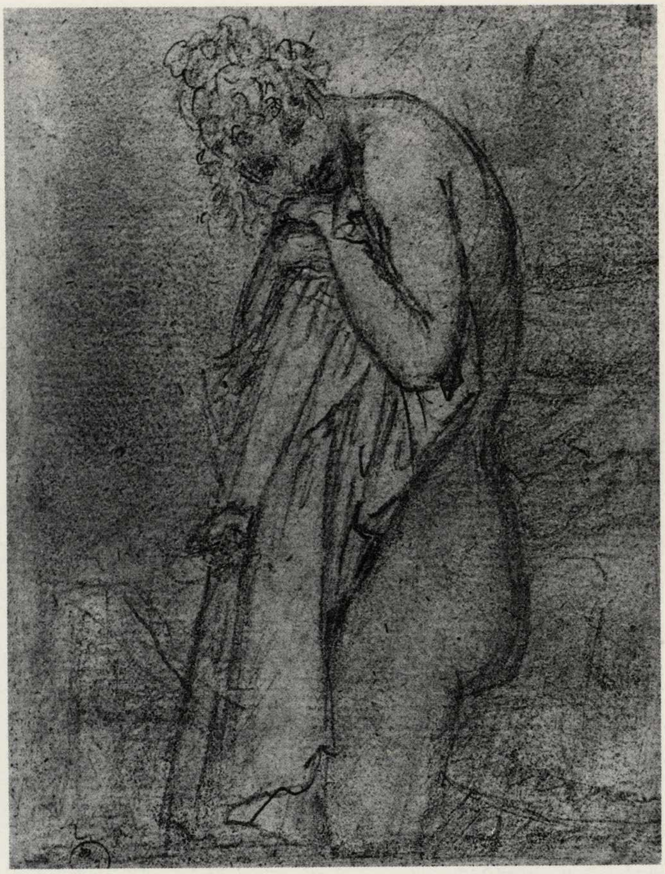
Questi disegni sono a penna e acquerello; raffigurano scorci e vedute di numerose vedute degli Stati Sardi (da Savigliano a Ivrea, da Fossano a Ceva, da Moncalieri a D'Azeglio; da Bagnasco al Moncenisio; da Montemagno a Limone; da Lanzo a Ganda) eseguiti con perizia e precisione analitica.

Nella sua *Autobiografia*, come si è già accennato nel primo

125. *Antonio Canova:* Studio per le tre Grazie, *carboncino, 131x197.*



126. *Antonio Canova:* Studio per una Venere, *carboncino, 131x197.*



capitolo sulla Storia della Biblioteca(105), l'architetto Pelagio Palagi ricorda una serie di disegni che eseguì sul tema del Trionfo di Paolo Emilio e che donò a Carlo Alberto. La serie esiste ancora ed è uno degli album ottocenteschi più importanti conservati in Biblioteca (Varia 213).

I disegni sono a penna, acquerello e biacca e raffigurano un fregio che avrebbe dovuto essere tradotto in marmo nel castello di Racconigi(106). La sua cultura è ancora «napoleonica» con evidenti suggestivi ricordi dell'Appiani, di Thorwaldsen, e dovrebbe cadere anteriormente al 1839, anno in cui Pelagio ricevette l'ordine del Merito civile di Savoia, come egli stesso ricorda(107).

Del primo Ottocento sono ancora da menzionare alla Reale i seguenti album di disegni: una raccolta di Giovanni Battista De Gubernatis (Torino, 1774 - ivi, 1837) (Varia, 207); un album di «Disegni originali d'autori piemontesi ed esteri 1834-1843» (Varia 217), le «Tavole del Carnevale» (Varia 193) eseguite da Carlo Pittara (Torino, 1836 - Rivara 1890) e G. Massuero.

L'album del De Gubernatis (108) presenta 55 disegni ad acquerello, matita e penna, e 11 incisioni raffiguranti paesaggi e velieri: datano tra il 1820 e il 1840. L'album Varia 217 contiene invece 98 disegni eseguiti a penna, matita e acquerello da autori diversi: Giuseppe Innocenzo Righini (1783? - ?), Giovanni Migliara (Alessandria 1785 - Milano 1837), Francesco Gonin (Torino 1808 - ivi 1889); Jacques Henri Juillerat (1777 - 1860), Luigi Baldassarre Reviglio (prima metà del secolo XIX), Pietro Ayres (Cagliari, 1806 - Torino ?), Felice Maria Ferdinando Storelli (Torino, 1778/79 - Parigi, 1854). Sono figurazioni di paesaggio e di monumenti; vedute e scene storiche(109).

Quindici sono invece le Tavole del carnevale raffiguranti carri e mascherate, che ebbero luogo negli ultimi anni del carnevale del 1860-61, eseguite da Pittara e Massuero(110).

Della seconda metà dell'Ottocento sono infine due album riccamente rilegati: l'Album di disegni originali di diversi autori moderni (Varia 218 c) e una raccolta di disegni per il Comitato di beneficenza Auxilium (Varia 218 g).

Il primo(111) è costituito da disegni a tempera, penna e matita, acquerello e olio. Gli autori sono, tra gli altri: Calamai, Canovai, Cambiaso, Altamura, Minardi, Garnier. I disegni furono raccolti dal principe Oddone di Savoia.

Il secondo(112) è una raccolta di quaranta fogli a penna, matita e acquerello riprodotti nel 1885 nella pubblicazione Auxilium preparata a Milano per l'anniversario della visita di Umberto I a Napoli, infestata dal colera.

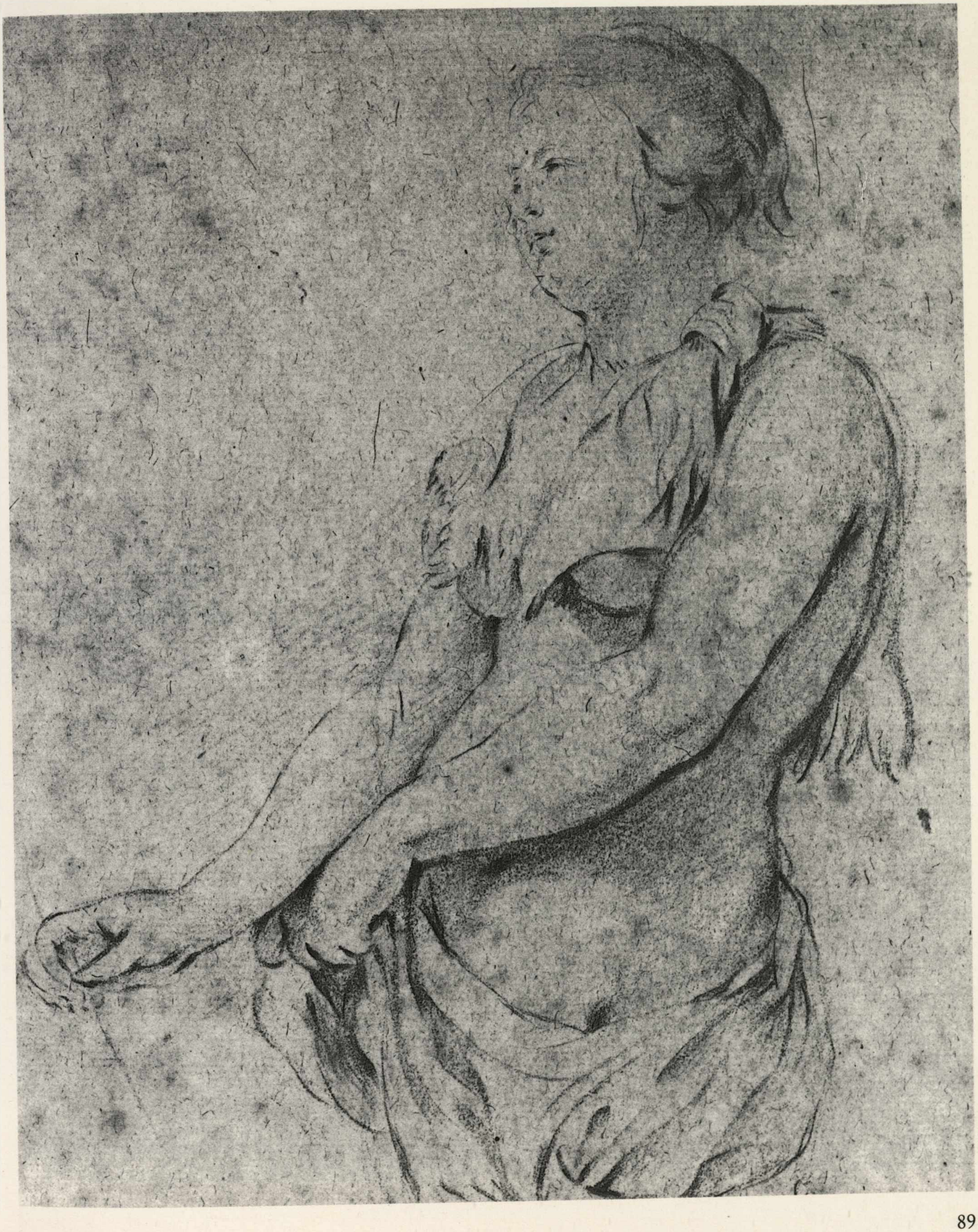
Gli autori dei disegni, di vario genere, sono fra gli altri: Michetti, Favretto, G. Induno, Fragiacomo, Previati, Carcano, Crespi e Cipriani.

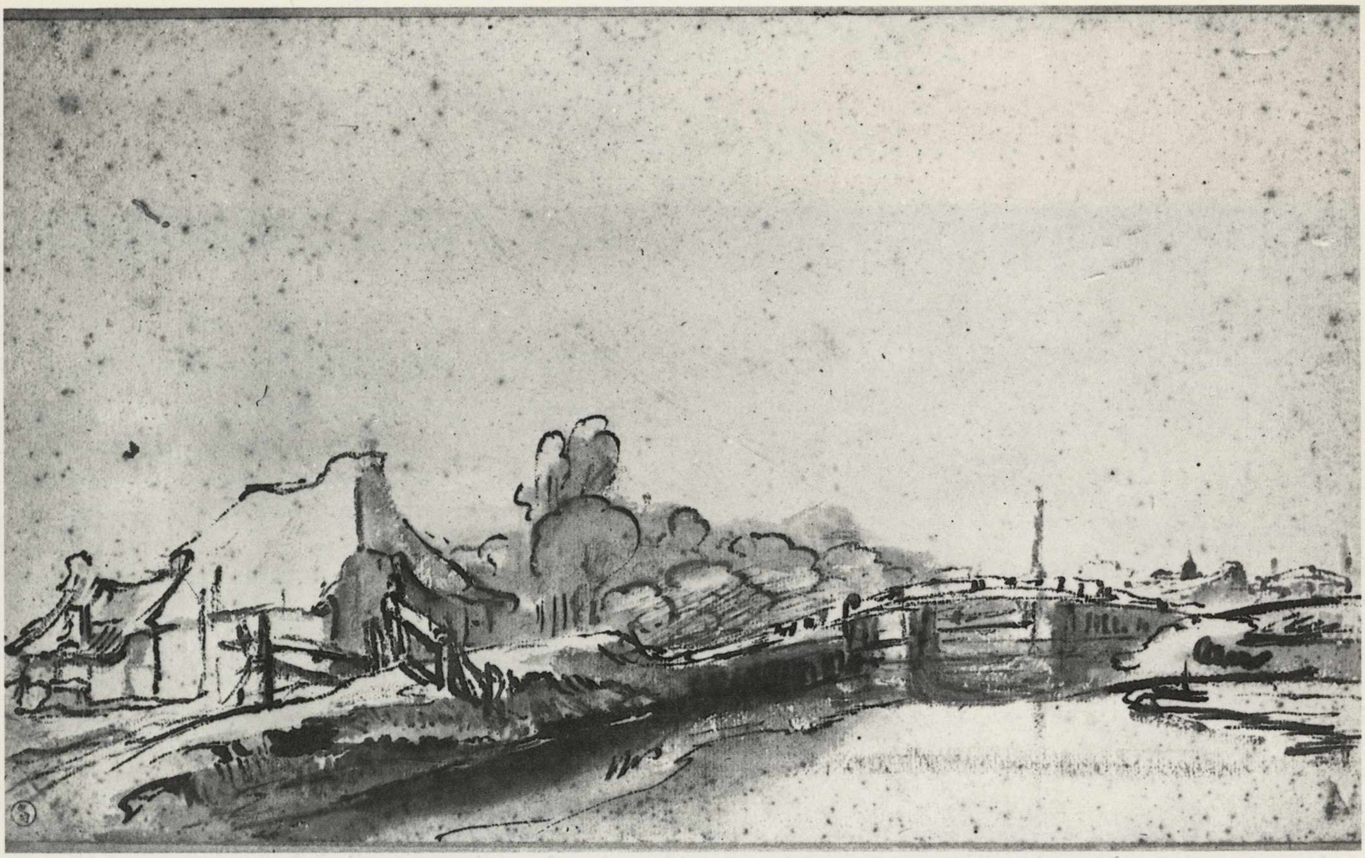
127. *Gerard Dou:* Studio di figura femminile, *matita nera, 243x190.*

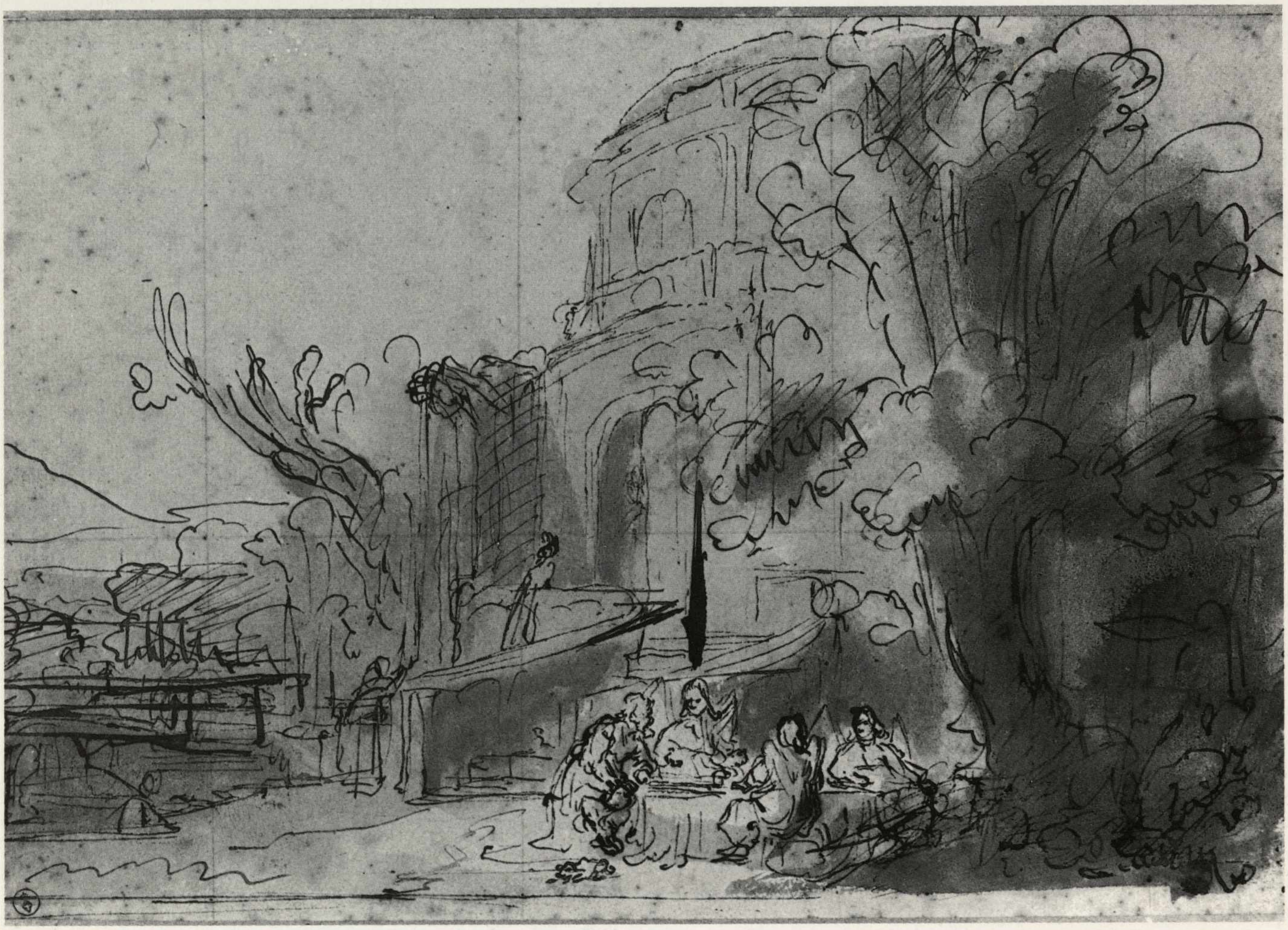
Pagina seguente:

128. *Aert de Gelder:* Veduta della riva di un fiume, *penna e acquerello, 184x311.*

129. *Gerbrandt van der Eeckhout (?):* Abramo visitato dagli angeli, *penna e acquerello, 189x272.*







Le scuole straniere

I disegni olandesi

Tra le scuole straniere, la meglio rappresentata alla Biblioteca Reale di Torino è quella olandese del Sei e Settecento. Il nucleo più ragguardevole di essa è costituito dai fogli autografi di Rembrandt e dei suoi allievi(113).

I disegni autografi di Rembrandt (Leida, 1606 - Amsterdam, 1669) sono soltanto quattro. Pochissimi se confrontati con le raccolte rembrandtiane di altre collezioni straniere (per esempio quelle di Amsterdam, Londra, Berlino, Monaco e Parigi); molti se studiati nel contesto del collezionismo italiano, dove peraltro l'arte di Rembrandt ebbe un'immediata e ininterrotta fortuna dal XVII secolo sino alla fine dell'Ottocento.

Due di questi autografi ora a Torino (l'Adorazione dei Magi, inv. n. 16441, S. 104 e la Parabola dei Vignaioli inv. n. 16448 c, S. 105) appartengono stilisticamente alla fase della maturità dell'artista(114). Cioè al 1643-48, gli anni del raggiunto successo e della realizzazione di alcuni celebrati capolavori: come la Ronda di notte, i Cento fiorini, la Lezione di anatomia del dottor Tulp.

Gli altri due fogli (il Busto di Imperatore romano, inv. n. 16449 a, S. 106 e il Salice, inv. n. 16450, S. 107) risalgono invece al momento 1648-50(115), quando Rembrandt sta attraversando, per ragioni familiari ed economiche, un periodo assai difficile della sua vita.

La serie dei disegni autografi di Rembrandt della Biblioteca Reale di Torino, compreso lo stupendo Salice che va studiato in connessione con la genesi delle incisioni con S. Gerolamo(116), esemplifica assai bene, in complesso, uno dei generi figurativi più volte ricorrenti nella produzione grafica e pittorica dell'artista: quello storico e religioso in particolare.

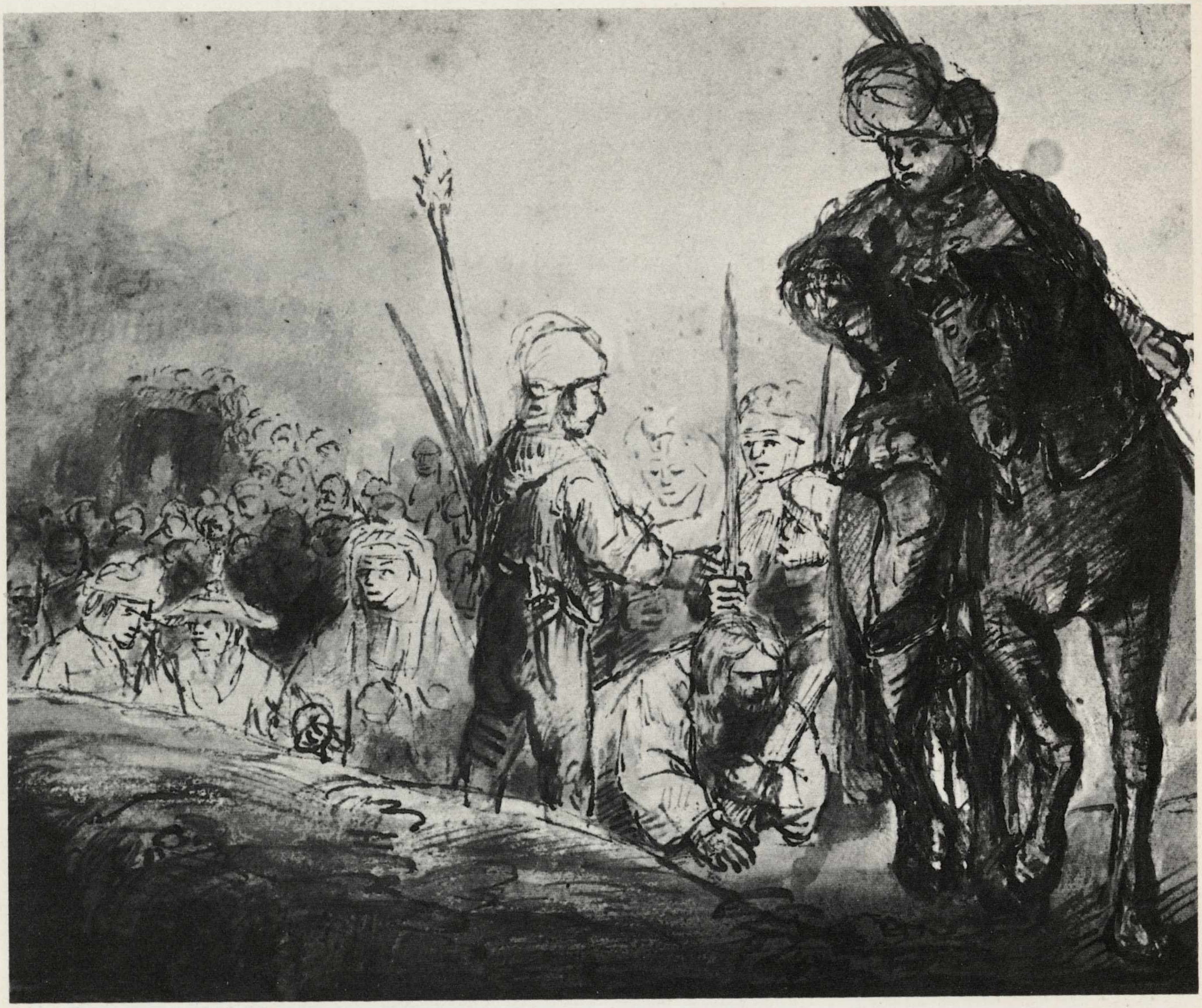
Nell'affrontare il problema della tematica storica e soprattutto storico religiosa nell'attività e sperimentazione di Rembrandt, la critica ha cercato, per un verso, di chiarire le adesioni e gli orientamenti ideali e personali dell'artista nell'ambito dell'intricato sottofondo delle correnti dottrinali e di pensiero che convivono nell'Olanda del primo Seicento. Si è provata, in secondo luogo, a verificare in quale misura, sia sotto il profilo iconografico che espressivo, questi elementi di cultura possano essere stati determinanti ai fini della formazione del linguaggio e dello stile naturale del grande maestro, sempre commisurato sui motivi e problemi dell'uomo. Nella numerosa bibliografia cresciuta su questo importante argomento(117), Rembrandt è stato avvicinato, di volta in volta, e con differenti motivazioni, ai gruppi culturali ebraici, sociniani, calvinisti e mennoniti. La sua opera, specie quella grafica, è stata inoltre letta e studiata, soprattutto di recente, in parallelo a specifiche tipologie strutturali e linguistiche riscontrabili nella produzione letteraria, devozionale e religiosa sorta nei differenti ambienti religiosi citati. Innegabile è il fascino e la suggestione di talune di queste ipotesi; non c'è inoltre dubbio che per Rembrandt sia il Vecchio che il Nuovo Testamento sono assunti a simbolo della storia complessiva dell'umanità e che egli scelga i soggetti della storia sacra che meglio si prestano ad una lettura prontamente percepibile. Difficile però, per il momento, in mancanza di completi e precisi riscontri documentari, stabilire l'esatta portata di queste supposizioni.

Alla comprensione delle scelte di Rembrandt nel campo iconografico storico religioso, di maggiore aderenza alla verità storica riesce invece l'analisi di queste nell'ambito della più generale problematica teorica sui «generi» artistici, così come viene affrontata in Olanda nel primo Seicento. I recenti studi di Albert Blankert(118) hanno ribadito da un lato, in maniera convincente, che il genere figurativo prediletto da artisti e committenti al tempo di Rembrandt era, sulla linea della cultura italiana tardo rinascimentale, quello storico. Dall'altro, che quest'ultimo non consisteva unicamente nella rappresentazione dei fatti antichi e moderni di natura profana, ma comprendeva anche la storia sacra e mitica (la narrazione dei fatti biblici e delle leggende mitologiche). Eloquenti sono a questo proposito le testimonianze che si possono dedurre da molteplici scritti di letteratura artistica del tempo (van Mander, Constantijn Huygens, Philips Angel, Pieter de Grebber, Samuel Hoogstraten, Gerard de Lairesse).

In tutte queste opere la rappresentazione artistica per eccellenza (dipinta, disegnata o scolpita) viene infatti individuata in quella di soggetto storico. Per tutti questi autori infatti, l'immagine di storia costituiva il livello più elevato nella gerarchia dei generi figurativi, per la sua nobiltà intrinseca, per la capacità di fare riflettere sulle situazioni umane presenti e future, e infine per la possibilità di adattarsi perfettamente alle finalità simboliche cui le opere erano destinate. La rievocazione dei fatti e costumi del passato (specie di quelli sacri), unita a precisi riferimenti reali sul mondo contemporaneo, e più in generale sulla eterna vicenda umana, dà all'artista prestigio e successo. Egli, come gentiluomo «virtuoso» deve possedere tre qualità di fondo: la ricchezza, l'onore e la fama(119). Se la ricchezza si ottiene con l'intensità del lavoro e la richiesta del mercato, le due ultime virtù sono ideali

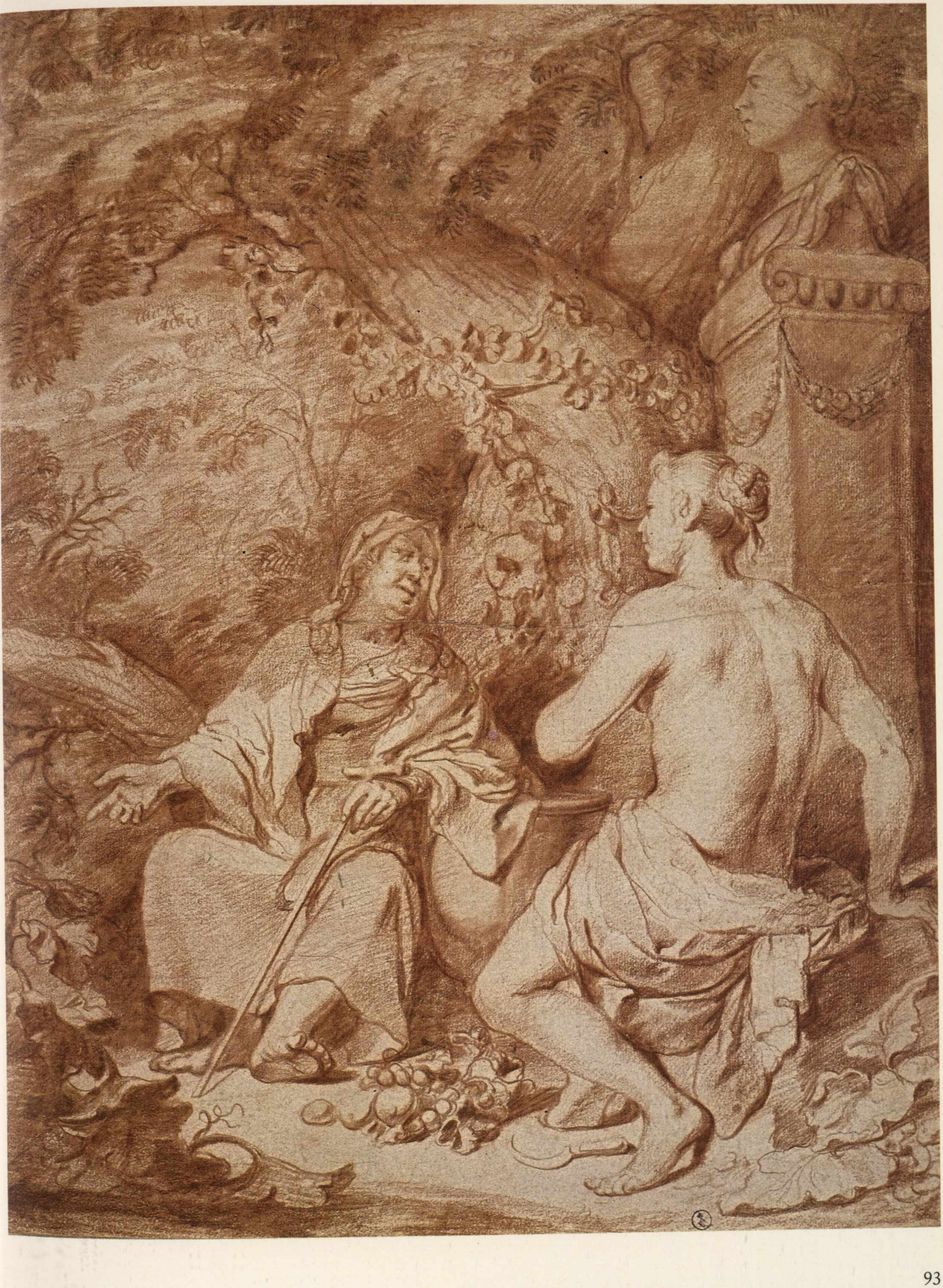
130. *Costantijn Daniel van Renesse:* Salita al Calvario, *penna, acquerello e biacca, 149x180.*

131. *Gerard Dou (?):* Vertumno e Pomona, *gesso rosso, 360x276.*



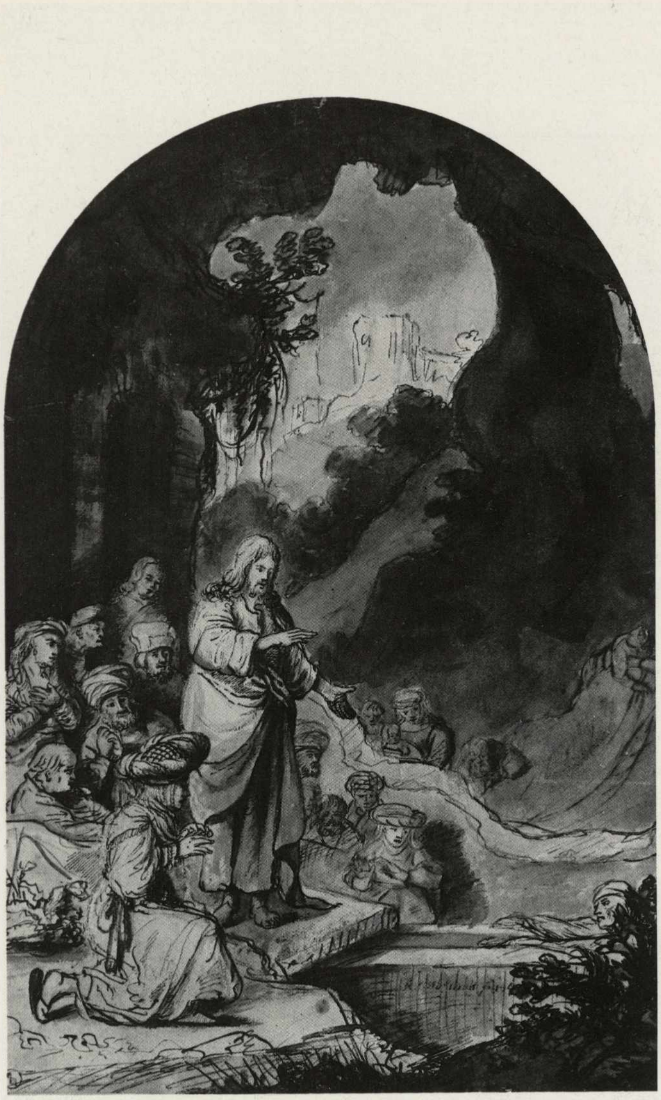
che si possono realizzare anche mediante l'esercizio e la pratica del genere artistico considerato più nobile. Per l'artista barocco, e specie di area olandese, dove molto affermata era la letteratura degli emblemi, l'opera di storia sottintendeva sempre precisi riferimenti allegorici. Il rinvio a significati, a realtà e a situazioni differenti da quelle rappresentate nell'opera d'arte era, d'altro canto, il vero punto d'arrivo dell'immagine, verificabile del resto anche nel settore degli altri «generi» artistici: il paesaggio, i fiori, gli animali, le scene della vita quotidiana, specie di estrazione contadina; nei quali, come ormai è stato assodato, il «realismo» della scena è da considerarsi «apparente» per la sua forte carica allusiva e funzionale al messaggio ultimo, spesso nascosto, che l'opera vuole trasmettere(120).

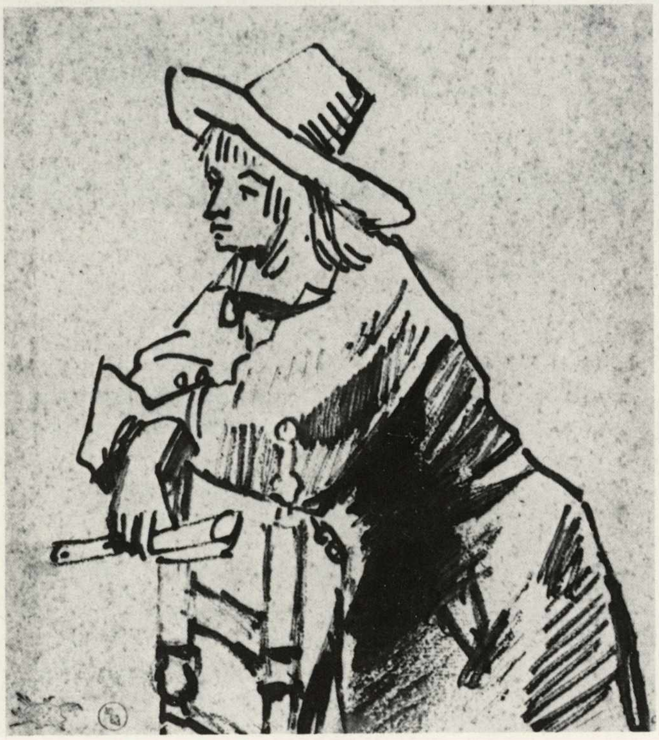
D'altro canto, la richiesta del genere storico da parte della committenza borghese — (che nella speciale preferenza per le opere di carattere religioso si era sostituita a quella precedente ecclesiastica, ora divenuta calvinista e iconoclasta) — coincideva con il desiderio di inserire fra gli arredi domestici e di possedere nelle collezioni di nuova formazione, punti precisi di riferimento figurato con simboli morali, eruditi ed emblematici necessari ai livelli sociali da poco raggiunti. Appurato dunque che la predilezione di Rembrandt per la tematica storica e storico religiosa è motivata in primo luogo dagli orientamenti culturali prevalenti del suo tempo e dalle pressanti richieste del mercato, un altro problema che emerge nella raccolta dei disegni di Torino riguarda il significato del personale linguaggio dell'artista. Nei disegni del periodo 1643-48, di cui a Torino sono due esemplari, Rembrandt sperimenta, da un punto di vista formale, immagini come sequenze estremamente semplificate dal punto di vista strutturale, folgoranti nella loro immediatezza espressi-



132. *Samuel van Hoogstraten:* Resurrezione di Lazzaro, *penna, acquerello e biacca, 286x195.*

133. *Nicolaes Maes:* Ragazzo appoggiato a una sedia, *penna e acquerello, 147x130.*

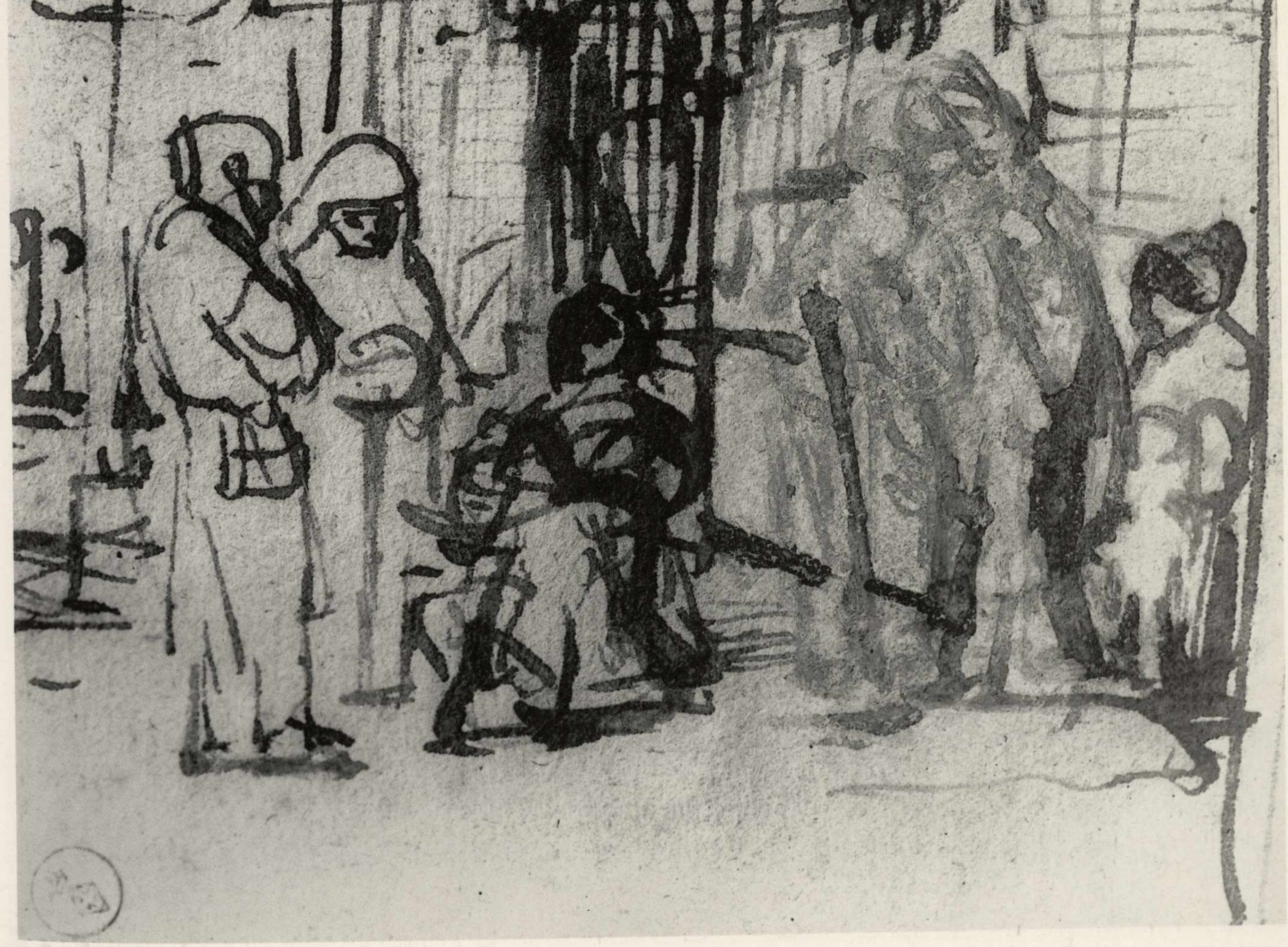




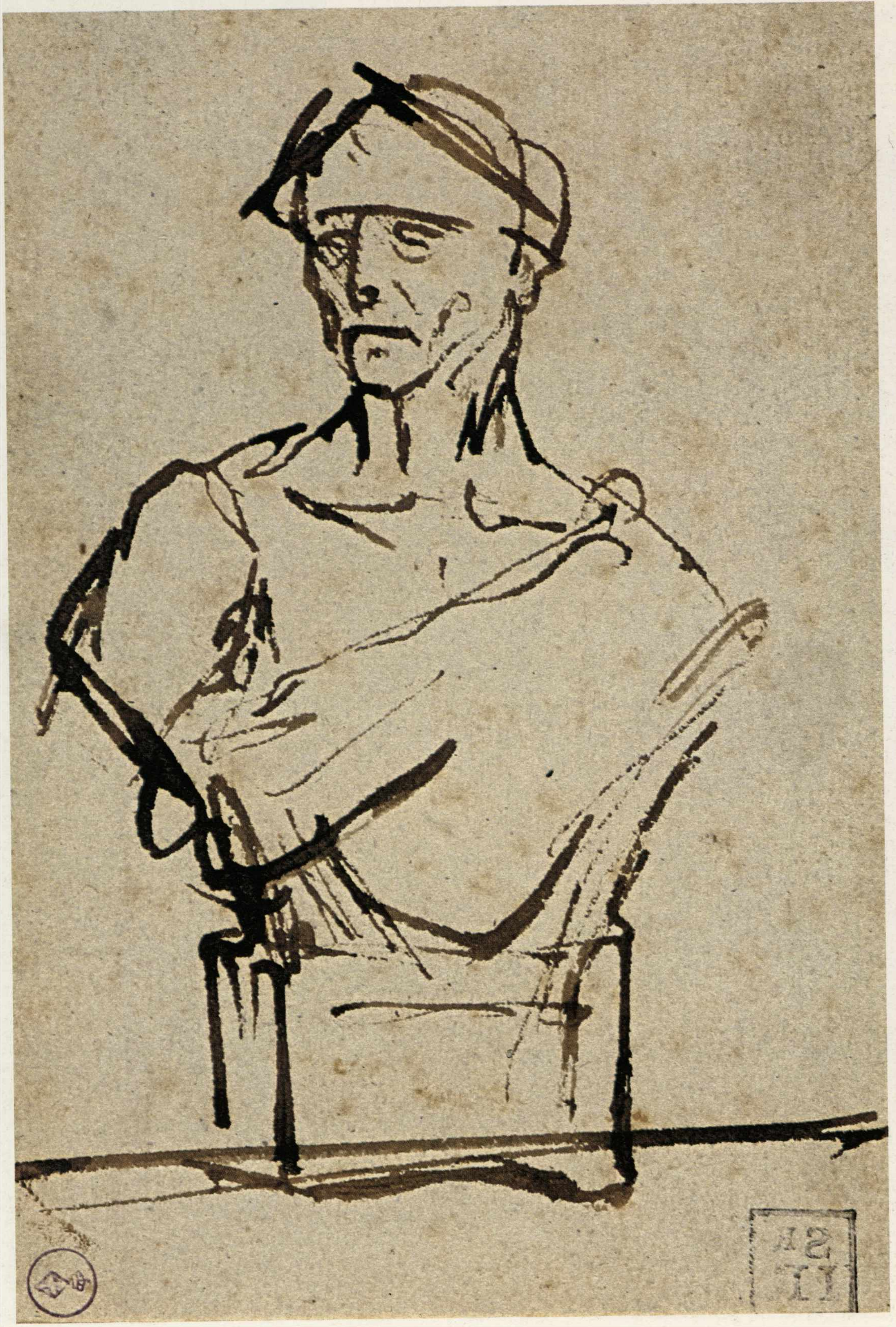
va. Attraverso l’uso di un linearismo pausato con segni nitidi e agili e di un tracciato talora matassoso, talora rado, le forme più suggerite che definite nei particolari, balenano in uno spazio appena accennato. Alla mancata esigenza di sintesi espressiva, Rembrandt unisce in questi fogli un’attenzione precipua per i valori pittorici, resi attraverso il chiaroscuro intenso e luminoso delle superfici e l’uso complesso della tecnica (penna e inchiostro, bistro e acquerello usati separatamente e più spesso combinati). La tendenza alla concentrazione formale diventa più evidente nei disegni del 1648-50 (di cui esempi importanti sono a Torino il Busto di Imperatore romano e il Salice). Qui le schematizzazioni si fanno più rapide e riassuntive; le sigle essenziali, drammatiche, erompenti; le forme emergenti in blocchi compatti e nitidi di voluta saldezza costruttiva. In entrambe queste serie di disegni rembrandtiani, a cui i fogli di Torino appartengono, l’attenzione dell’artista è protesa alla resa «patetica» della scena e degli eventi narrati. Il trapelare delle emozioni, il variare degli stati d’animo e delle sensazioni, è colto attraverso una selezione puntuale dei tipi fisiognomici e l’accentuata esibizione dei gesti e degli atteggiamenti al fine di cogliere e mostrare l’avvenuto mutamento delle reazioni interne dei personaggi. Nell’accentuato interesse per la «resa delle passioni umane» (per usare una definizione del biografo di Rembrandt Arnold Houbraken) Rembrandt, sulla linea della teoria tardo umanistica aristotelica, secondo la quale l’opera pittorica è ancora un racconto simile ad un componimento letterario, dà valore non soltanto all’aspetto mimetico dell’immagine, ma tende a commuovere lo spettatore con la resa dei caratteri e del mutare dei sentimenti. Rembrandt del resto lo afferma in una celebre lettera indirizzata al suo protettore e amico Constantijn Huygens. Scrivendo infatti il 12 gennaio 1639 al segretario dello Stadholder, che due dei dipinti a lui commissionati, raffiguranti la Deposizione e la Resurrezione erano terminati, egli testualmente dice che «in queste due opere è stata espressa la più grande e naturale emozione»(121). La tecnica narrativa di Rembrandt utilizza per questo fine, da un lato, le analisi dei temperamenti e dei caratteri morali della persona, attraverso l’esame dei tratti fisici del suo volto, suggerite dalla «fisiognomica», così come era stata condificata dalla trattatistica rinascimentale delle arti. Dall’altro, dichiara di tenere in gran conto le interpretazioni per costruire la «historia» nei suoi caratteri di necessità, verosimiglianza, situazioni drammatiche e «peripatetiche» che da parte dei letterati olandesi (Vondel in primo luogo) venivano proprio in quegli anni ampiamente discusse e che trovano una corrispettiva codificazione anche nei trattati e negli scritti sulle arti(122).

Sin dal periodo di Leida numerosi furono gli allievi che liberamente frequentarono l’atelier di Rembrandt e che interpretarono il suo linguaggio figurativo. Tra questi i più vicini al maestro furono Gerard Dou e Jan Lievens, di cui la Biblioteca Reale conserva alcuni importanti disegni. «Prendendo la maniera dettagliata e chiaroscurale del periodo tardo leidese di Rembrandt come punto di partenza — scri-

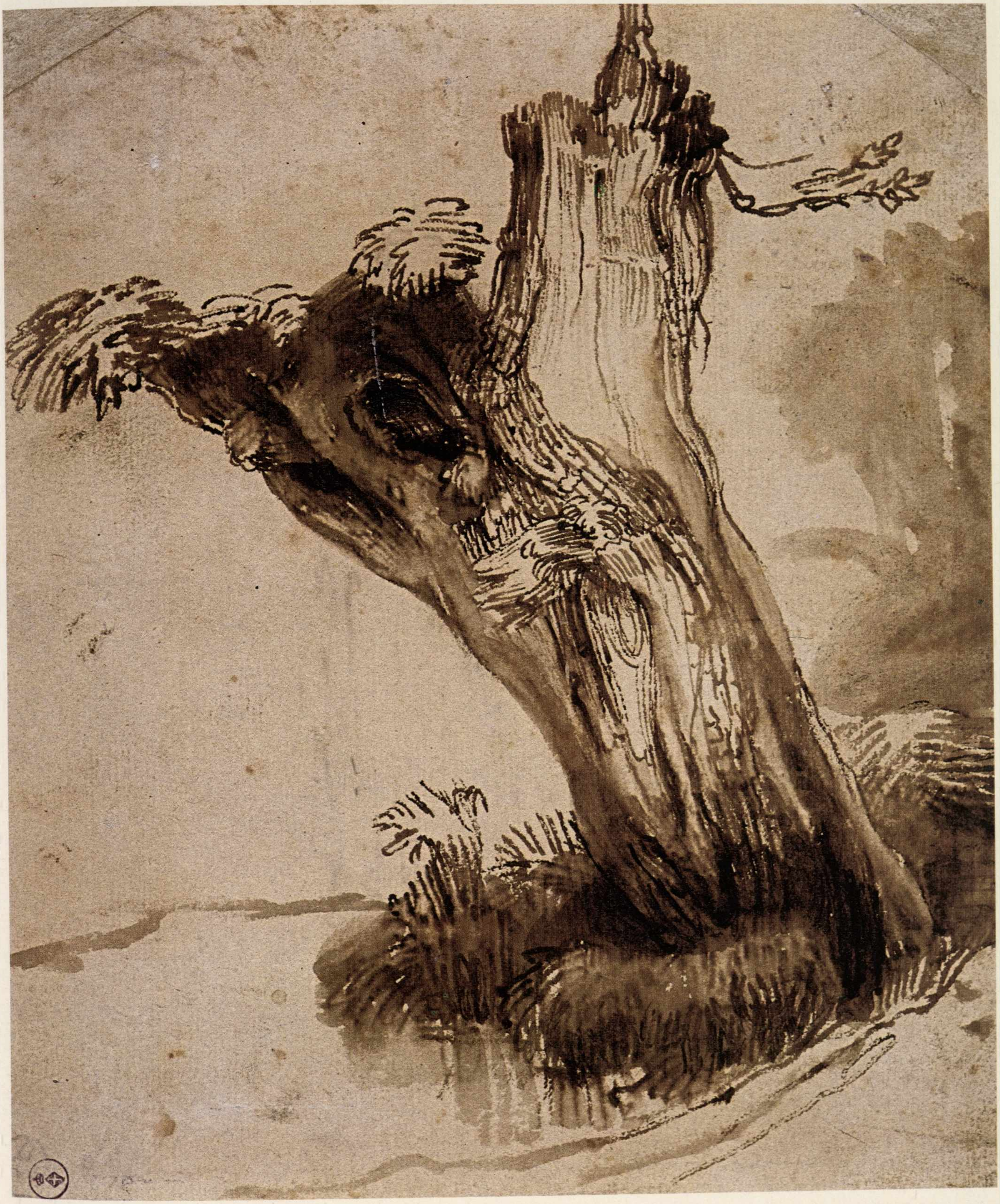
134. *Rembrandt (?):* Presentazione al tempio, *penna e bistro, 98x78.*



135. *Rembrandt:* Busto di Imperatore romano, *penna, bistro e acquerello, 118x73.*



136. *Rembrandt:* Salice mozzo, *penna, bistro e acquerello, 168x142.*



137. *Jan van Goyen:* Aia di cascina con pozzo, *matita nera e acquerello, 187x265.*

138. *Nicolaes Berchem:* Armento che attraversa una palude, *penna e acquerello, 204x323.*

veva recentemente il Sumowski(123) – Gerard Dou (Leiden, 1613 - ivi, 1675), sviluppò un proprio stile individuale. Con grande precisione e attraverso un minuzioso quasi miniaturistico modo di descrivere, egli catturò i suoi motivi in maniera realistica e superba cura». Questa singolare maniera di affrontare il disegno (i generi prevalenti sono per Dou il ritratto e la figura dal vero), con l'uso abituale del gesso (nero e rosso) e della penna su supporti arcaistici (pergamena) e sofisticati (pelle di pavone), s'incontra anche in un raro foglio di Torino con Studio di nudo femminile (inv. n. 16496, S. 37)(124), che sposa il contrasto chiaroscurale di Rembrandt con una delicata morbidezza pittorica.

Moltissimi furono gli allievi che frequentarono lo studio di Rembrandt nel lungo periodo della sua attività a Amsterdam. Tra gli artisti attivi nel periodo 1630-40 alla Biblioteca Reale figurano Govaert Flinck, Philips Koninck e Gerbrandt van Eeckhout. Govaert Flinck (Cleven, 1615 - Amsterdam, 1660) ci ha lasciati molti disegni di tema biblico, paesaggi (per lo più alla penna) e ritratti (per lo più a graffite nera). I primi appaiono improntati al linguaggio di Rembrandt; i secondi, specialmente quelli dopo il 1650, sono invece influenzati dai più recenti risultati classicistici e celebrativi dei maestri fiamminghi attivi ad Amsterdam (tra cui Jan van Brockhorst, Thomas de Keyser e Cornelis Holsteyn). Il Ritratto del conte Maurizio Nassau-Siegen della Biblioteca Reale (inv. n. 16500, S. 48)(125), databile appunto agli anni dopo il 1650, mostra questa situazione culturale. Il foglio a matita nera con acquerello è di una condotta minuziosa ed incisiva sostenuta da un tessuto lineare di trame singolarmente fitte, distinte ed evidenti. In esso l'ansia rembrandtiana viene rasserenata in un costruire di eleganze decorative svolte con pacata fluidità. Come in altri fogli di Flinck databili tra 1650 e '60, anche in questo disegno l'autore ricorre al tratteggio parallelo, insistito e al costruire per piani larghi unitamente al chiaroscuro che annida a formare zone d'ombra, che donano concretezza e profondità ad ogni particolare e che, nello stesso tempo, conferiscono all'insieme un tono di composta ufficialità.

Di Philips Konick (Amsterdam, 1619 - ivi, 1698), ci sono rimasti molti disegni, alcuni dei quali però controversi come attribuzione. I disegni sicuri del maestro sono di genere storico, paesistico e di interni contadini. Questi ultimi, frequenti a partire dagli anni sessanta del Seicento, mostrano chiare influenze di Brouwer, van Ostade e Joos Craesberck. I fogli di Koninck che invece si ispirano, sia nelle tematiche che nello stile, all'opera di Rembrandt, e di cui il foglio con Salomone che adora gli idoli della Biblioteca Reale (inv. n. 16461, S. 63) è splendido esempio(126), risolvono il segno di Rembrandt con un procedere calligrafico, filamentoso, quasi involuto, rinforzato dall'uso dell'acquerello monocromo, che produce piacevoli effetti pittorico luminosi. L'attenzione ai valori chiaroscurali e di luce da parte di Philips Koninck spicca soprattutto nella serie dei numerosi paesaggi colti dall'alto, molto sviluppati nel senso della lunghezza, dove reminiscenze di Rembrandt si intrecciano con derivazioni da Hercules Seghers e a citazioni della «cosidetta rinascenza elsheimeriana», sensibile nei Paesi Bassi durante la seconda metà del Seicento.

Gerbrandt van Eeckhout (Amsterdam, 1621 - ivi, 1674) fu, secondo Houbracken, uno degli allievi più amati dal maestro. Nella sua vasta produzione pittorica e disegnativa si mostra uno degli allievi più versatili di Rembrandt. I suoi disegni includono soggetti storici, ritratti, scene di genere, motivi ornamentali per incisioni e oreficeria. Fino al periodo tardo Eeckhout fu uno dei più stretti seguaci dello stile e del linguaggio di Rembrandt, quando subì il fascino dell'imperante gusto fiammingo. Spesso, per la varietà delle tecniche impiegate, i suoi disegni sono attribuiti ad altri allievi di Rembrandt, soprattutto a Ferdinand Bol.

Ne è significativo esempio il disegno della Reale con Abramo visitato dagli angeli (inv. n. 16442, S. 20)(127) che delle sperimentazioni di Rembrandt intorno al 1645-46, accentua l'aspetto pittorico, illusionista, in chiave di estemporaneità visuale. Il foglio di Torino impiega infatti un impianto spaziale di vasto respiro ed è condotto con un'assaporata preponderanza dei valori cromatici e chiaroscurali, ottenuta mediante l'impiego dell'acquerello verde, dell'inchiostro bruno e del bistro. Il tracciato lineare si dipana a matassa, le alternanze chiaroscurali, gli effetti palpitanti, quasi respirati, la continua variazione dinamica del segno conducono ad un risultato scenografico ad effetto. Tra gli allievi di Rembrandt attivi nel suo studio tra il 1640 e il '50 figurano alla Biblioteca Reale fogli di Samuel van Hoogstraten, Lambert Doomer, Nicolaes Maes e Constantijn van Renesse.

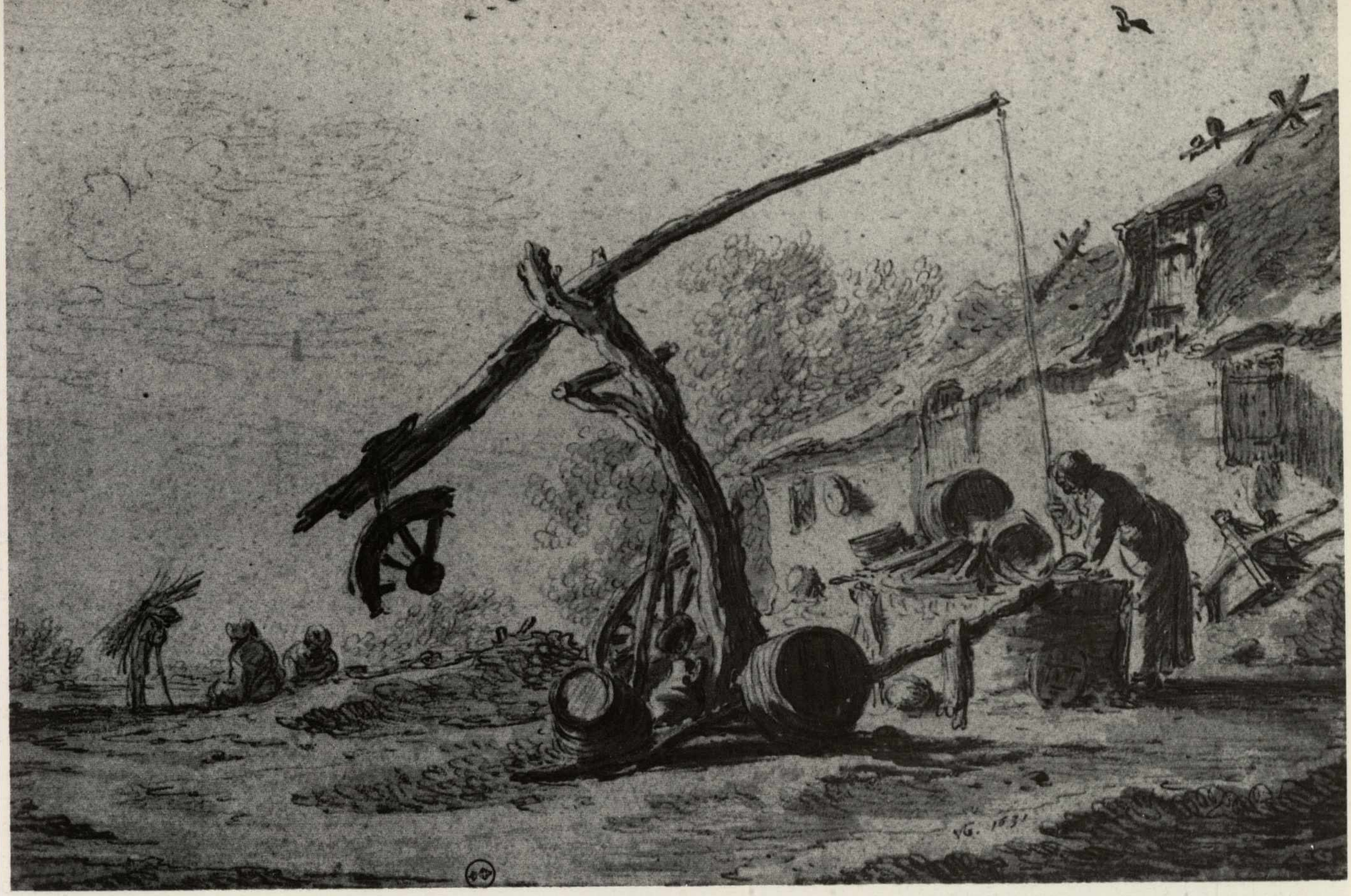
Hoogstraten, l'allievo di Rembrandt originario di Dordrecht (1627-78) si distingue nei numerosi disegni pervenuti, alla sanguigna con gesso e penna (di cui alla Reale si conserva una Decollazione del Battista (inv. n. 16448 a) un tempo attribuita a Rembrandt(128), per l'essenzialità delle strutture compositive dominate da una rigorosa ed intellettualistica scansione metrica. Il momento di maggior contatto di Hoogstraten con Rembrandt si avverte soprattutto nel decennio 1641-50, dopo il quale sopravviene un'influenza di Gabriel Metsu e Pieter de Hooch.

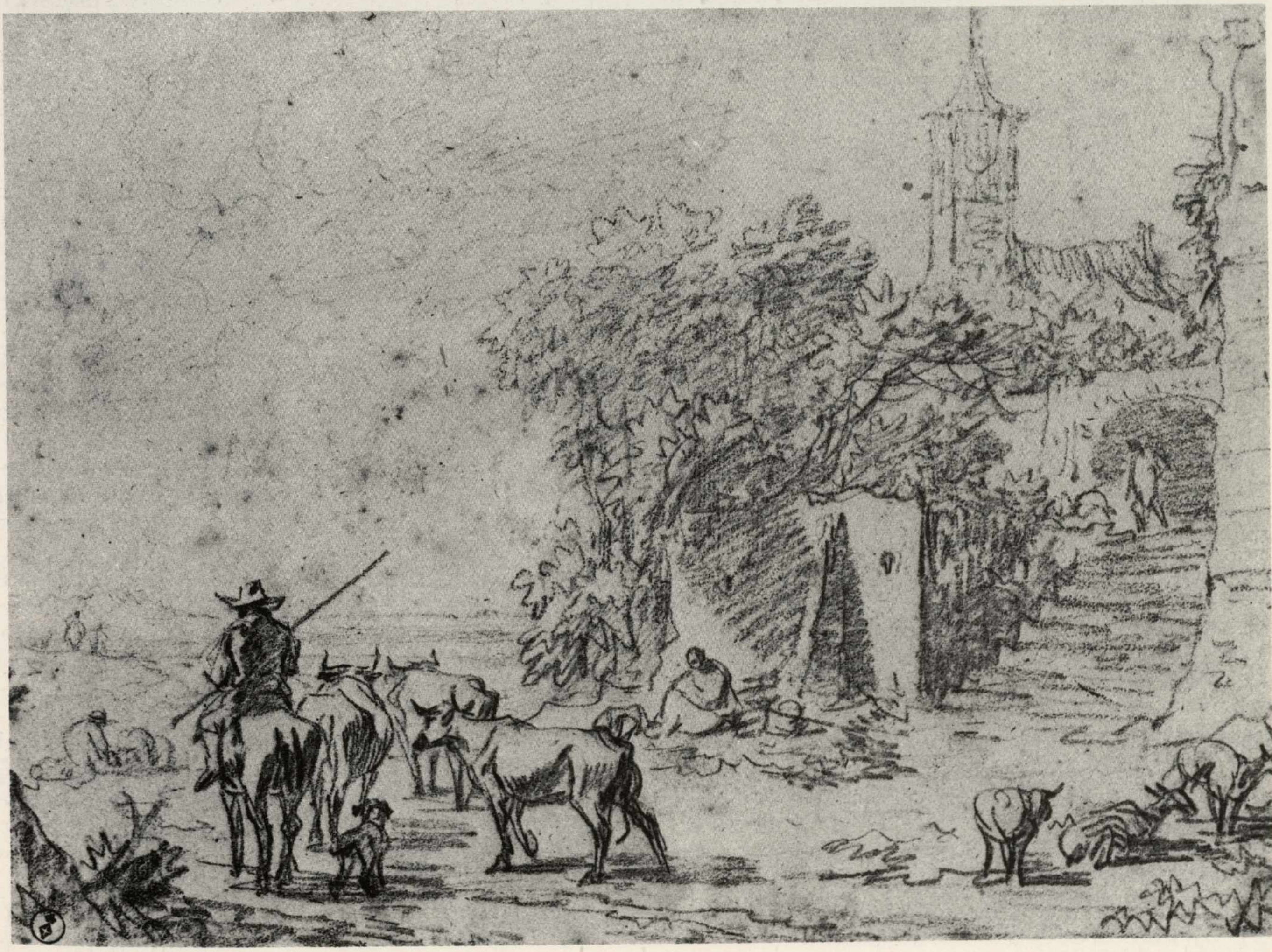
Lambert Doomer (Amsterdam, 1624 - ivi, 1700) è invece soprattutto noto per la serie di Paesaggi disegnati *d'après nature* durante i numerosi viaggi per l'Europa, dal segno minuto e descrittivo.

Anche il Paesaggio con castello (inv. n. 16577, S. 36) di Torino(129) appartiene a questa serie: di una stesura morbida, dove il segno rembrandtiano è intenso in senso decorativo, con intento storico topografico, deriva dal taccuino del viaggio effettuato dal maestro in Francia negli anni 1645-46.

La produzione grafica di Nicolaes Maes (Dordrecht, 1634 - Amsterdam, 1693), a contatto di Rembrandt dal 1648 ca. al 1653, al contrario della interpretazione decorativa o intellettualistica del linguaggio del maestro, fornita da allievi come Ferdinand Bol o Lambert Doomer, punta invece decisamente sulla rappresentazione immediata e penetrante degli aspetti della realtà esteriore.

Nelle opere di soggetto storico religioso (di cui probabile testimonianza può essere la Presentazione al tempio del 1655,

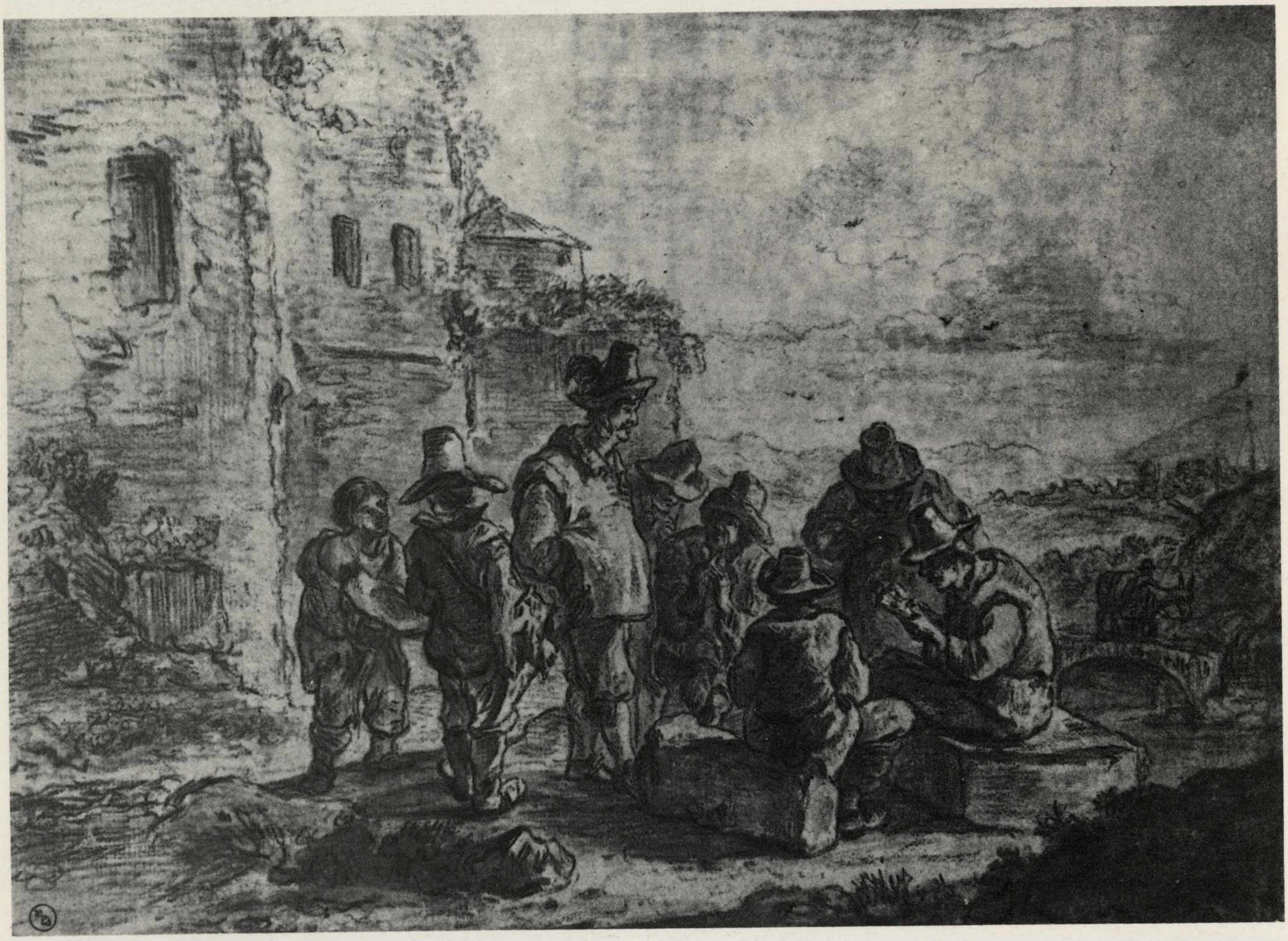

VG. 1631



139. *Esaias van de Velde:* Case semidirute e baracche, *matita nera, 123x168.*

140. *Rembrandt:* Adorazione dei magi, *penna e acquerello, 178x203.*

141. *Philips Koninck (?):* Terrapieno e imboccatura di galleria, *penna, acquerello e biacca, 139x229.*

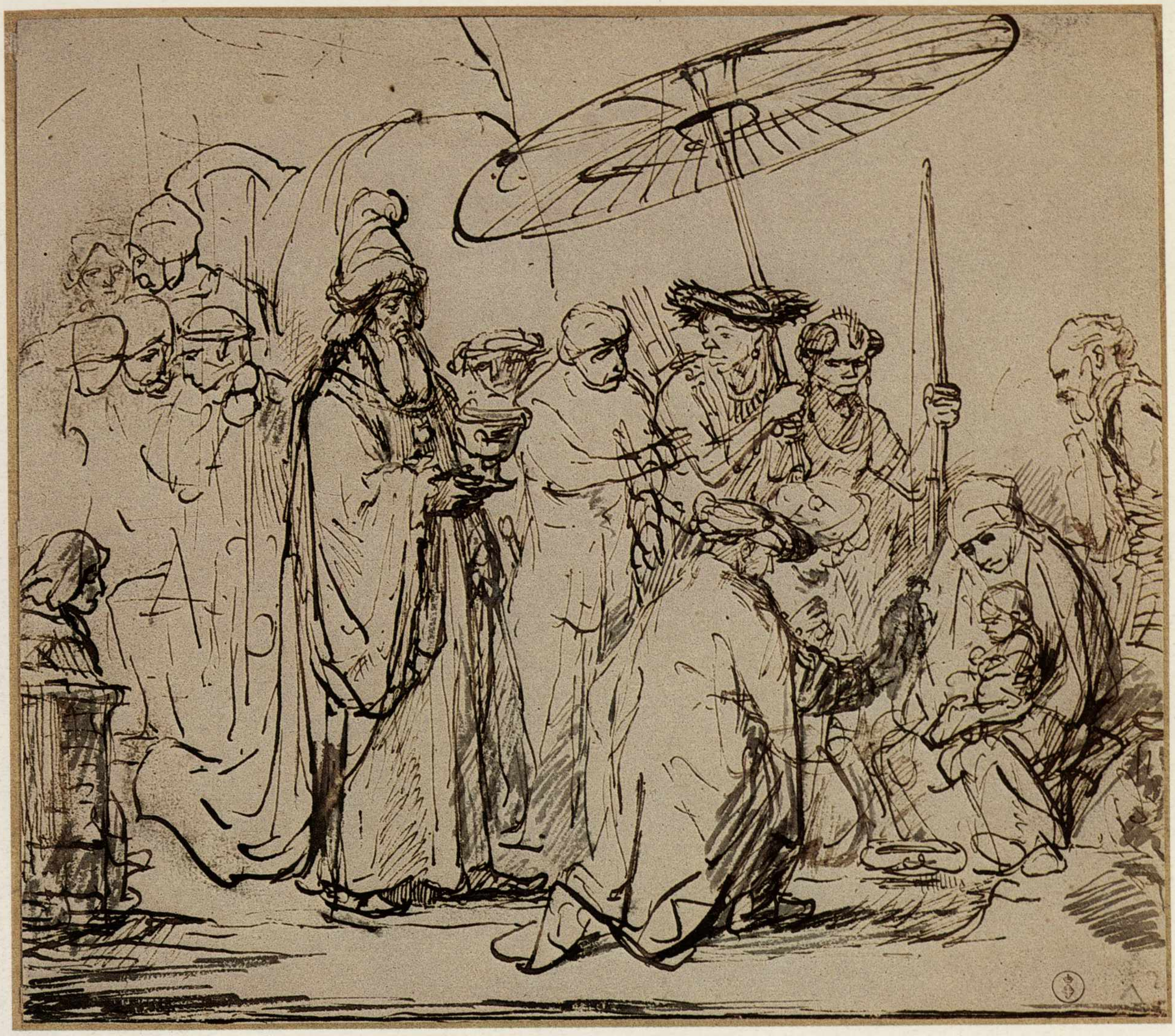


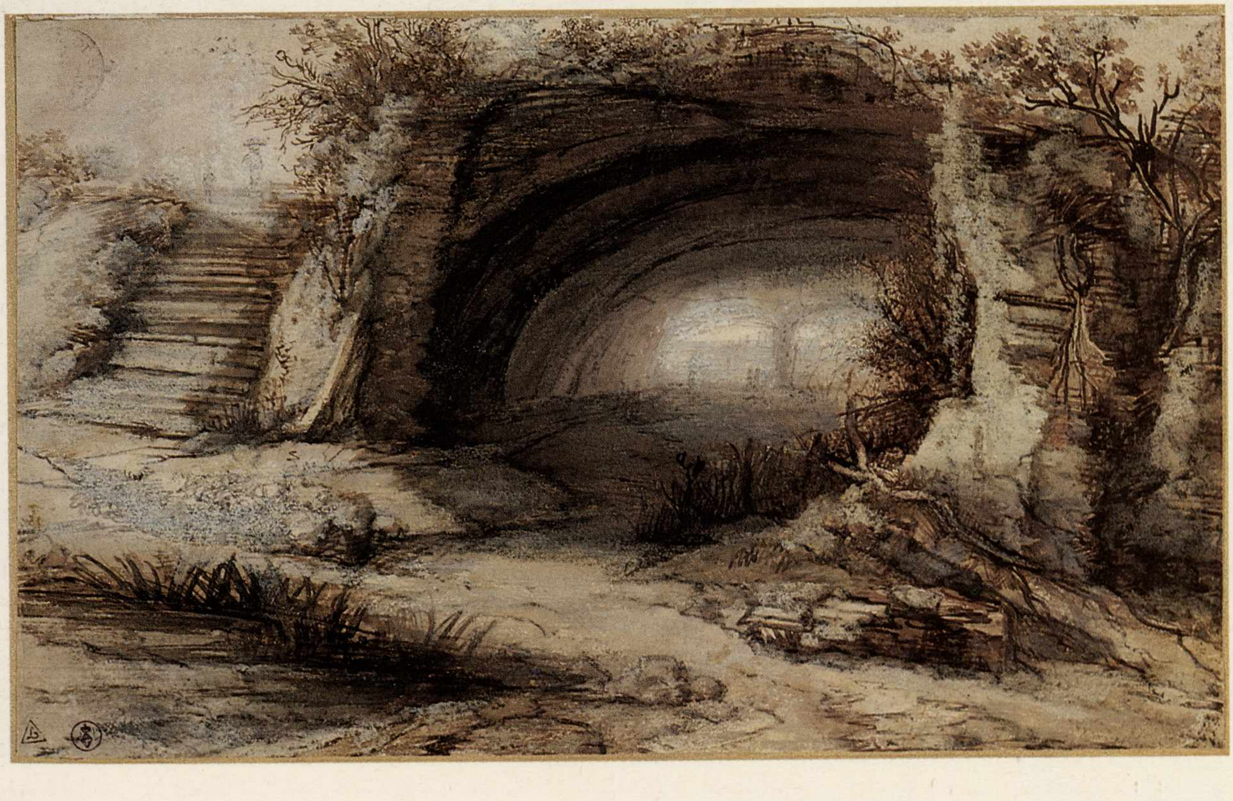
inv. 16449 c, S. 76) l'artista(130) sulla linea delle coeve ricerche di Rembrandt, evoca le immagini con segno balenante, impetuoso e intensità espressiva di continue variazioni patetiche.

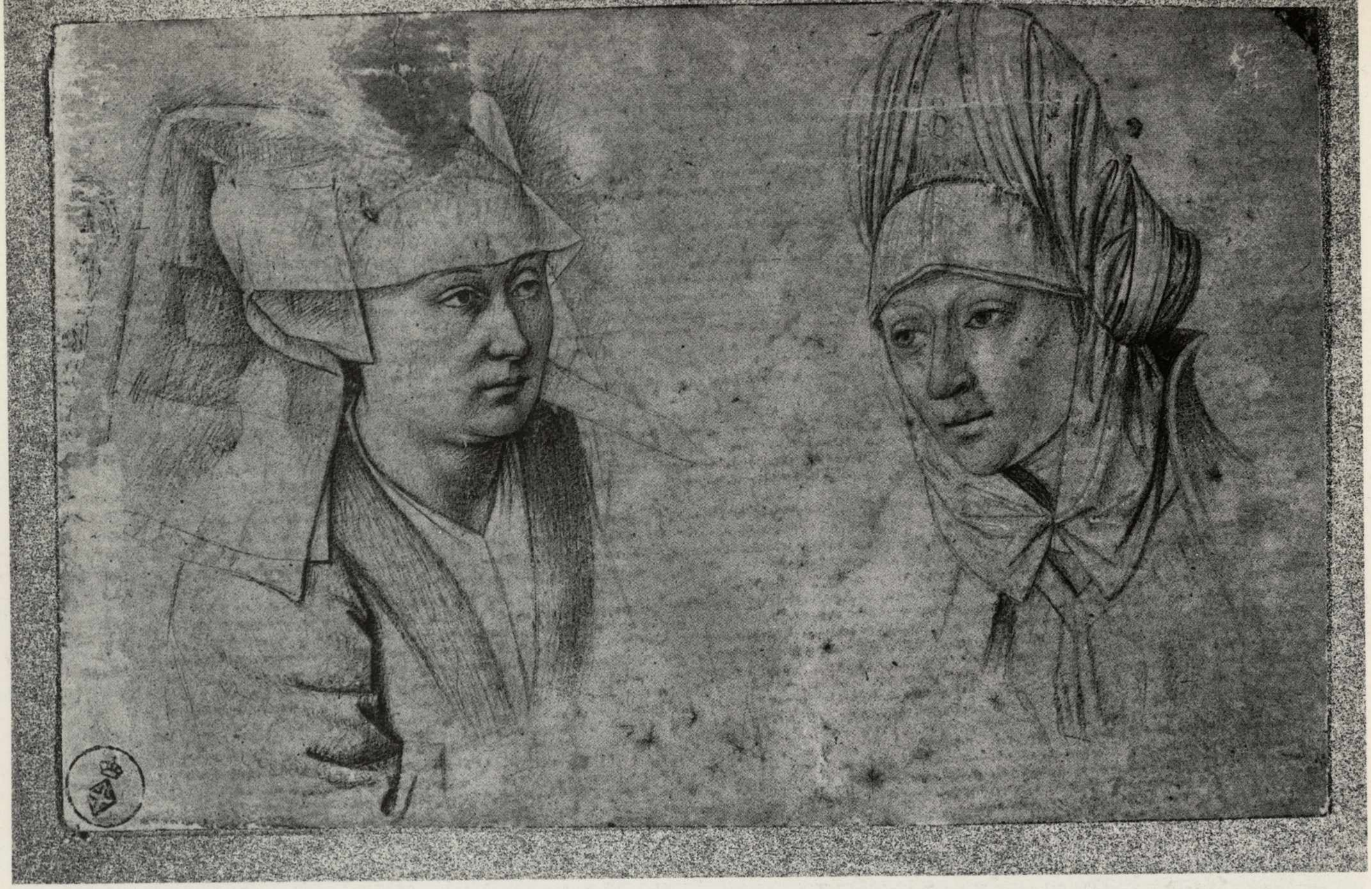
Nei disegni tratti dalla vita quotidiana invece, di cui a Torino esempi attribuiti sono gli Studi di ragazzo (inv. n. 16433 b e c, S. 74 e 75)(131), la tensione precedente si placa in una partecipazione affettuosa e contenuta delle figure dal tratto calibrato e di calcolata consapevolezza espressiva. Anche nei disegni di un altro allievo di Rembrandt di questo periodo, Constantijn van Renesse (Utrecht, 1626 - Eindhoven, 1680) la scrittura, come dimostra la Salita al calvario (inv. n. 16444, S. 117)(132) è veloce ed essenziale come in Maes; carica e densa nei marcati effetti chiaroscurali.

Allo stile di Rembrandt intorno al 1648-50, s'ispirano infine i disegni di Aert de Gelder (Dordrecht, 1645 - ivi, 1727), che frequentò lo studio del maestro soltanto a partire dal 1661, dopo aver lavorato con Samuel van Hoogstraten. Nei suoi pochi disegni rimasti egli trasforma il linguaggio patetico e balenante di Rembrandt in esercitazioni di aristocratica e distaccata rarefazione, dal segno curviforme e nervoso. Un esempio si può studiare nel Paesaggio conservato alla Biblioteca Reale, per lungo tempo ritenuto di Anonimo seguace di Rembrandt (inv. n. 16452, S. 109)(133). In questo disegno l'allievo riprende l'impianto di lunga panoramica dei famosi paesaggi realizzati da Rembrandt tra il 1648 e il 1650. Egli però sostituisce all'impeto evocativo, quasi nostalgico, di questi esemplari di quieta concentrazione sull'ora e la stagione, un'attenta descrizione di squisita eleganza formale.

Il modo di adoperare e di intendere la tecnica del disegno nello studio di Rembrandt è analogo a quello di tutti gli altri artisti attivi in Olanda (e più in generale nei Paesi Bassi del Nord) nell'età barocca. Affine è il valore allegorico assegnato all'immagine applicato ad una serie di generi (dalla rappresentazione di storia al ritratto) valutati secondo una gerarchia ben precisa. Pochi sono gli artisti rappresentati nella collezione torinese al di fuori della cerchia rembrandtiana che trattano il tema storico. Tra quelli storico mitologici, è un'Offerta a Bacco (inv. n. 16576, S. 66)(134) di Gérard de Lairesse (Liegi, 1640 - Amsterdam, 1711) databile al 1680 circa; una Scena mitologica (inv. n. 16386, S. 95) della cer-







chia di Cornelis van Polemburg (Utrecht, 1586 ca. - ivi, 1667) del periodo romano dell'artista; infine una Latona che trasforma in rane i pastori Lici (inv. n. 16557, S. 183), traduzione figurata del brano delle Metamorfosi di Ovidio, di Willem van Mieris (Leida, 1662 - ivi, 1747)(135).

La categoria del paesaggio è certamente una delle più sfruttate nel repertorio degli artisti dei Paesi Bassi del Nord durante il Seicento. Per l'artista olandese dei secoli XVI e XVII la «natura» esterna è rivelazione divina. Lo esprime chiaramente il poeta Constantijn Huygens quando dice che «la bontà del Signore si manifesta in ogni duna»(136).

In sostanza, come si apprende anche dai citati trattati degli emblemi, il paesaggio e i fenomeni naturali possono essere occasione di utili insegnamenti morali. Proprio per questo carattere, il paesaggio è per lo più un genere costruito in studio e non *d'après nature*. Karel van Mander, il trattatista fiammingo che nel 1604 pubblica un importante *Libro della pittura* descrive esplicitamente il metodo del paesaggio cosidetto «moralizzato», frutto di un vero e proprio montaggio intellettualistico di elementi topografici diversi, a cui l'artista associa determinati significati.

Tra i disegni di paesaggio conservati alla Reale emergono immediatamente numerosi fogli di van Goyen (Leida, 1596 - L'Aia, 1656). I paesaggi dell'artista, alcuni dei quali databili tra '30 e '50 (ad es. inv. n. 16605, S. 49)(137), si caratterizzano per una visione nostalgica, che ottiene per mezzo di un sincopato di vibrazioni lineari e di trasparenze atmosferiche protoimpressioniste di grande effetto. Tra i disegni di paesaggio conservati alla Reale meritano poi speciale menzione quelli dei pittori olandesi che hanno soggiornato in Italia. Innanzitutto quelli della prima generazione, attivi cioè nel decennio 1630-40, tra cui Bartolomaeus Breenbergh (Deventer, 1599-1600 - Amsterdam, 1667) (inv. n. 16497 a, S. 28) ed Herman van Swanevelt (Woerden, 1600 ca. - Parigi, 1655)(138).

Nel gruppo dei maestri della seconda generazione spiccano i fogli di Nicolaes Berchem (Haarlem, 1620 - Amsterdam, 1683) (inv. n. 16527 - 16531 e 16334, S. 10-15) a Roma dal 1642 al 1646. La semplicità rustica e la capricciosa animazione che vibra nelle raffigurazioni pastorali di Berchem appare qui esemplificata da alcuni fogli collocabili tra il 1660 e il 1675(139), quando il suo segno si fa più guizzante e sciolto.

Nell'ambito del genere paesistico un posto particolare occupa la raffigurazione del mare e le cosidette «marine». Il mare, come ha evidenziato in maniera opportuna il grande storico Huizinga(140), è uno degli aspetti nazionali essenziali e insostituibili. Alla Biblioteca Reale di Torino sono presenti alcuni disegni dei maggiori specialisti di «marine» attivi in Olanda nel secondo Seicento, che costituiscono ad Amsterdam una vera e propria scuola: Willem van de Velde II (Leida, 1663 - Londra, 1707); Ludolf Bakhuisen (Emden, 1631 - Amsterdam, 1708); Pieter Coopse (attivo ad Amsterdam tra 1668 e 1677) e Abraham Storch (Amsterdam, 1635 ca. - ivi, 1720 ca.)(141).

La pittura di genere rivolta ad illustrare nei suoi aspetti più diversi la vita umana ebbe una prima definizione nell'*Essai sur la peinture* di Diderot (1786)(142).

Tra i disegni olandesi alla Reale, che in questa categoria si possono annoverare,. sono da segnalare specialmente quelli di Andres Both (Crocchio di villani in un paese, inv. n. 16467, S. 22)(143).

Andres Both (Utrecht, 1608 ca. - Venezia, 1641) è attivo in Italia nell'ambito dei Bamboccianti dal 1632 al 1641. Il pungente realismo brouweriano delle sue opere di partenza, viene temperato in questo disegno, di una misura garbata e di «caravaggismo» ridotto.

La natura morta e soprattutto le composizioni floreali sono, con i paesaggi, tra i temi più diffusi dell'arte olandese del Seicento. I fiori e le nature morte non venivano quasi mai dipinte dal vero, ma spesso derivati da repertori botani-

142. *Da Petrus Christus:* Due ritratti femminili a mezzo busto, *punta d'argento, 56x88.*

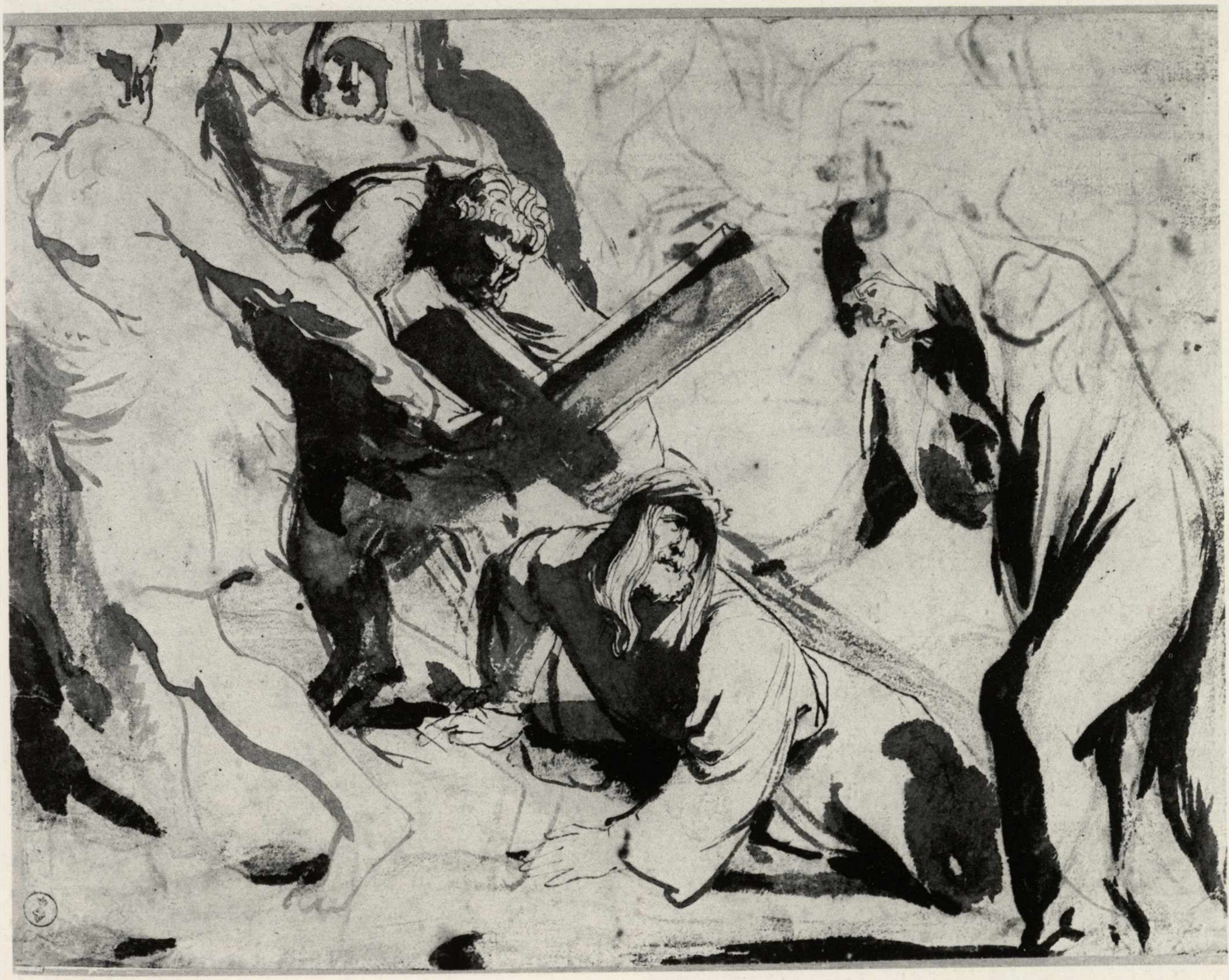
143. *Anthonis van Dyck:* Salita al Calvario, *penna, acquerello e matita nera, 155x202.*

ci o di carattere scientifico. Gli elementi delle nature morte ben si prestavano a richiami allegorici. Il fiore simboleggiava i vari aspetti e momenti della vita umana (crescita, giovinezza, vecchiaia). Tra gli insetti la farfalla, che più frequentemente compare, viene interpretata come il simbolo dell'anima, mentre con gli oggetti inanimati si sottintendevano le allegorie del *memento mori.* Alla Reale tra i fogli di questo genere si segnalano alcuni disegni di Jan van Huysum (Amsterdam, 1682 - ivi, 1749) (ad es. inv. n. 16246, S. 174)(144), allievo di Abraham Mignon.

Come si è detto in precedenza, il ritratto era situato all'ultimo gradino della scala di valutazione dei generi pittorici. Tra i ritratti olandesi della Biblioteca Reale si segnalano quelli di Gabriel Metsu (Leida, 1629 - Amsterdam, 1667) (inv. n. 16580 a e b, S. 78 e 79)(145) allievo di Gerard Dou, di cui porta nel segno l'analisi finissima dei tratti fisiognomici; infine di Jan De Bray (1627 ca. - 1697)(146), sicuro ritrattista di Haarlem (inv. n. 16377, S. 26).

I disegni fiamminghi

Dei disegni del Quattro e Cinquecento di scuola fiamminga conservati a Torino(147) il più noto è certamente quello attribuito, nell'antico inventario della collezione, a Jan van Eyck, raffigurante Due ritratti femminili a mezzo busto (inv. n. 16344, S. 188). Condotto a punta d'argento, ottiene nei morbidi e levitanti trapassi chiaroscurali un risultato colto e raffinato. Il disegno mostra un'indiscutibile matrice iconografica vaneykiana, che può essere verificata istituendo un confronto con alcuni noti esemplari usciti da quello studio. A confronto però di queste opere, che puntano sulla misura trasparente e cristallina delle forme, le due teste femminili, sebbene a queste si leghino per una consimile interpretazione iconografica, presentano un approfondimento chiaroscurale e un costruire plastico che è ormai proprio della generazione successiva dei pittori bruggesi, tra cui emerge Gerard David. La duplice problematica che affiora

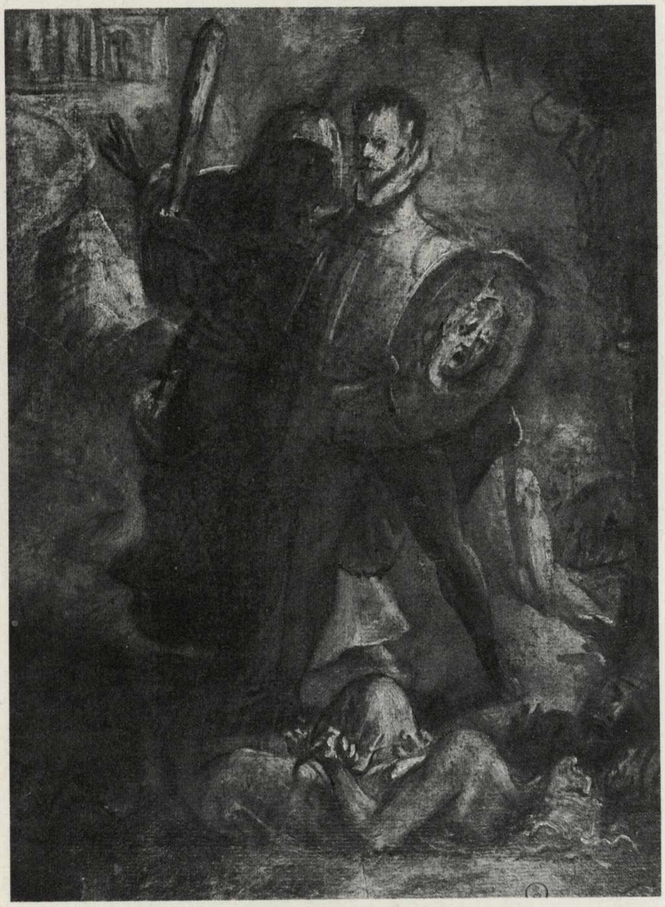


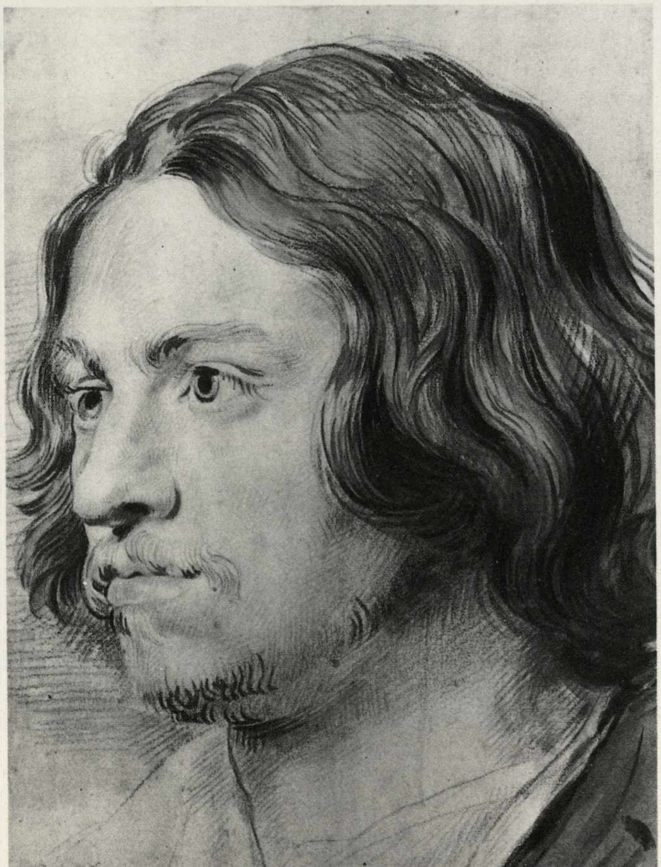
144. *Otto Vaenius:* Allegoria di Alessandro Farnese, *chiaroscuro a olio, 250x176.*

145. *Jan Cossiers:* Ritratto maschile, *sanguigna e matita, 266x202.*

146. *Scuola di Simon van der Does:* Due teste di montone, *olio su carta preparata, 345x472.*

147. *Allart Pieterz van Everdingen:* Capanna nella foresta e torrente, *pennello, acquerello, biacca e matita, 190x245.*





da questo foglio, conduce a ritenere il disegno opera di un anonimo maestro bruggese della fine del Quattrocento, che si attiene ad un esemplare vaneyckiano (forse di Petrus Christus).

Tra i disegni tardo manieristici della raccolta, alcuni fogli sono assai utili per ricostruire la storia dei rapporti tra Italia e Fiandre nel periodo di tempo compreso tra la fine del Cinquecento e gli inizi del secolo successivo. Tra questi, due fogli autografi di Otto van Vaenius (Leida, 1556 - Bruxelles, 1629). Attivo in Italia intorno al 1576, e successivamente pittore di corte del duca di Parma e poi dell'arciduca Alberto, il Vaenius è autore di due disegni con fitte citazioni da Frans Floris e Taddeo Zuccari: un'Allegoria di Alessandro Farnese (inv. n. 16381, S. 231) e un'Allegoria della morte (inv. n. 16422, S. 232). La prima,(148) per la dipendenza con l'incisione di Gysbert Vaenius, eseguita per celebrare la conquista di Anversa del 1585, deve essere datata intorno a quell'anno. La seconda, invece, di cui si conosce una replica con varianti conservata alla Pierpont Morgan Library di New York, è da confrontare con l'incisione del 1607 di identico soggetto, preparata per l'opera moraleggiante *Horatii Emblemata*(149).

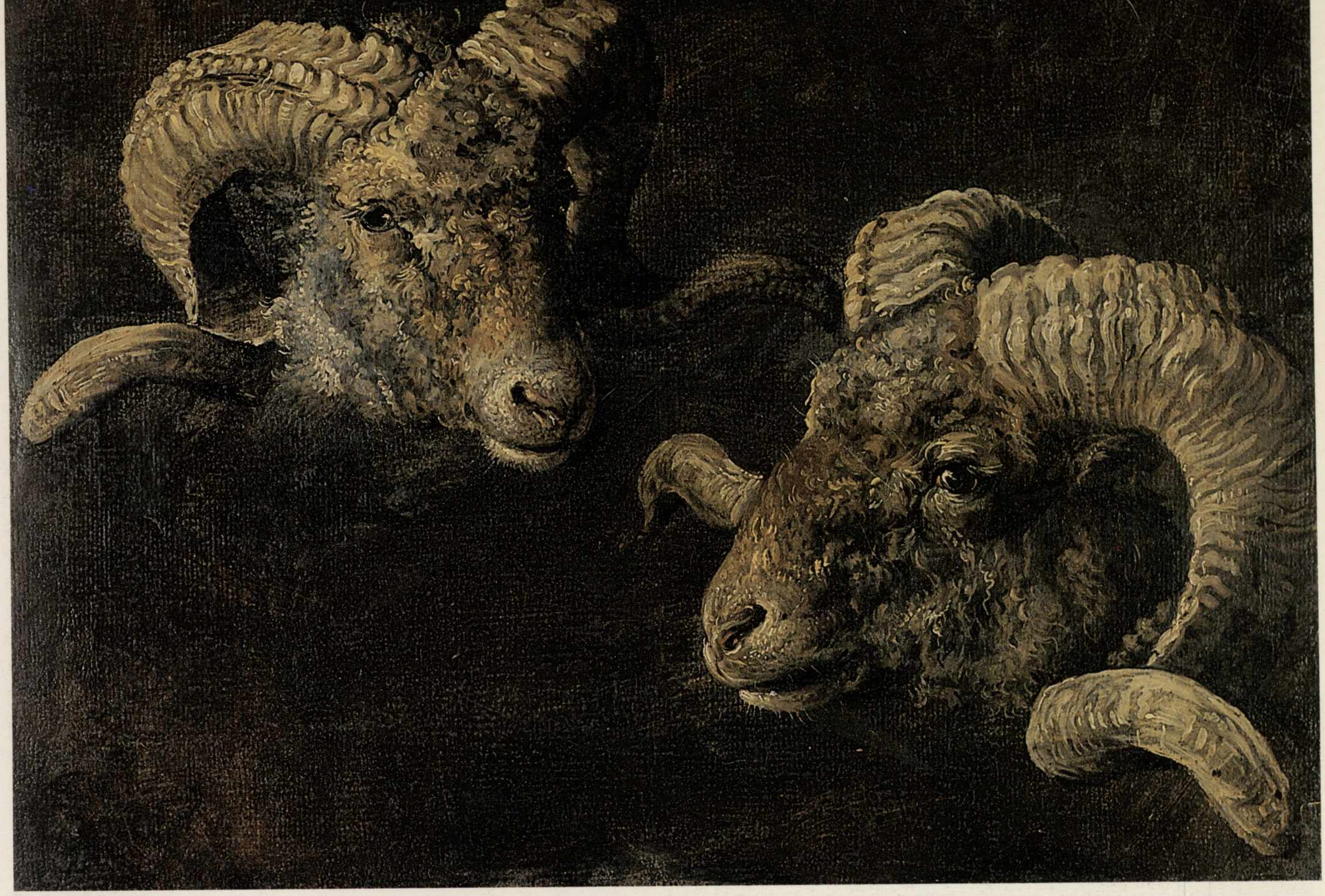
Accanto a questi fogli, per la sezione tardomanieristica fiamminga, non può essere dimenticata la brulicante Visione di porto di David Vinckeboons (inv. n. 16618, S. 233)(150). Il disegno del fiammingo che opera in Olanda tra la fine del '500 e gli inizi del '600 (Malines, 1576 - Amsterdam, 1629) accostato giustamente dal Lugt ad un consimile foglio con poche varianti del Louvre, datato 1607, denuncia un descrittivismo analitico di forte introspezione psicologica, nel quale sono assorbite completamente le influenze precedenti desunte da Brueghel il Vecchio, Stievens e Valckenborch.

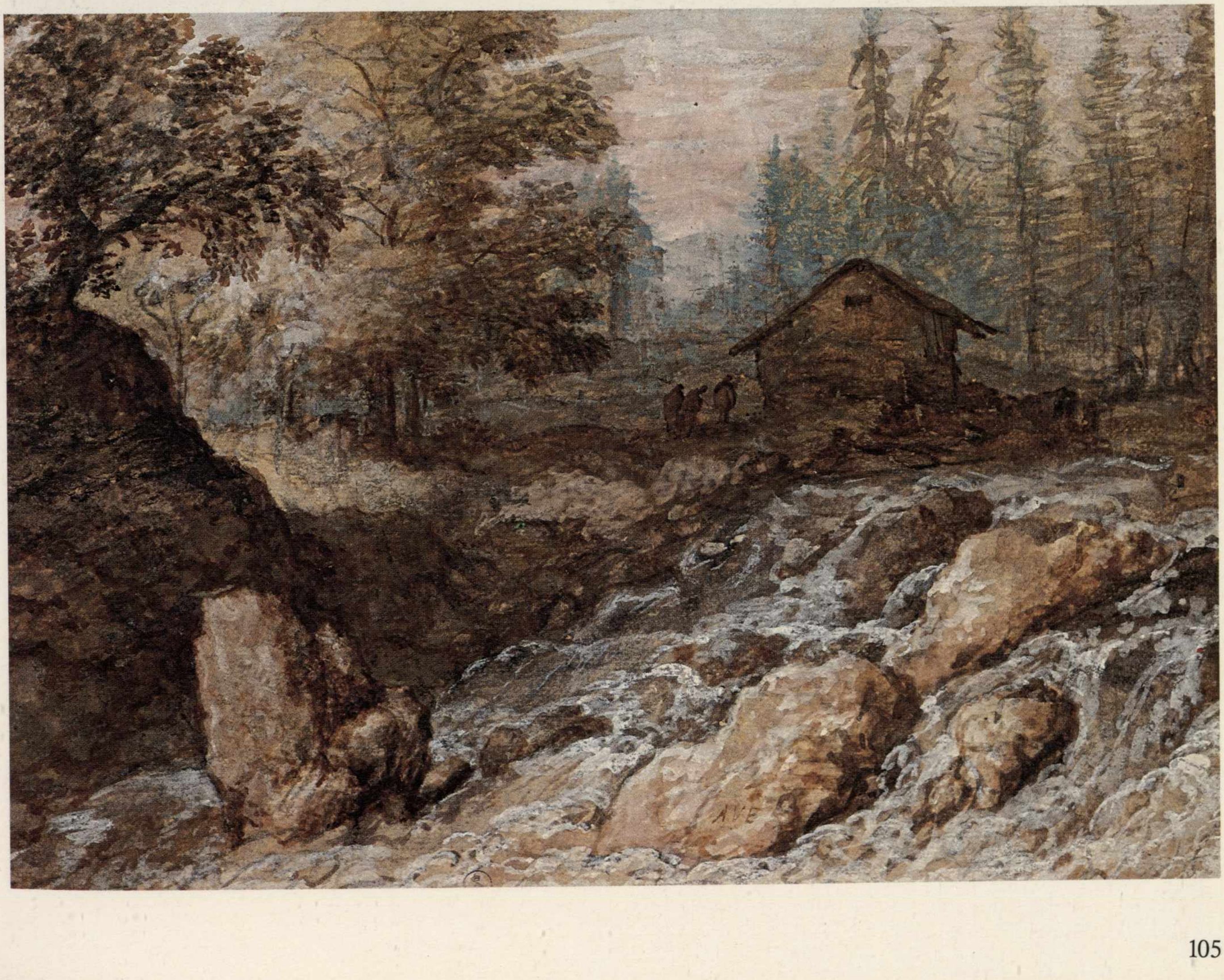
La sezione dei disegni fiamminghi di età barocca annovera in primo luogo quattro notissimi capolavori. La Salita al Calvario di Van Dyck (inv. n. 16366, S. 201), uno studio di figura femminile nella maniera di Rubens (inv. n. 16357, S. 221) e, quindi, il Martirio di S. Quintino di Malmedy e lo Sposalizio della Vergine di Jacobs Jordaens (inv. n. 16425 e n. 16426, S. 209 e 210).

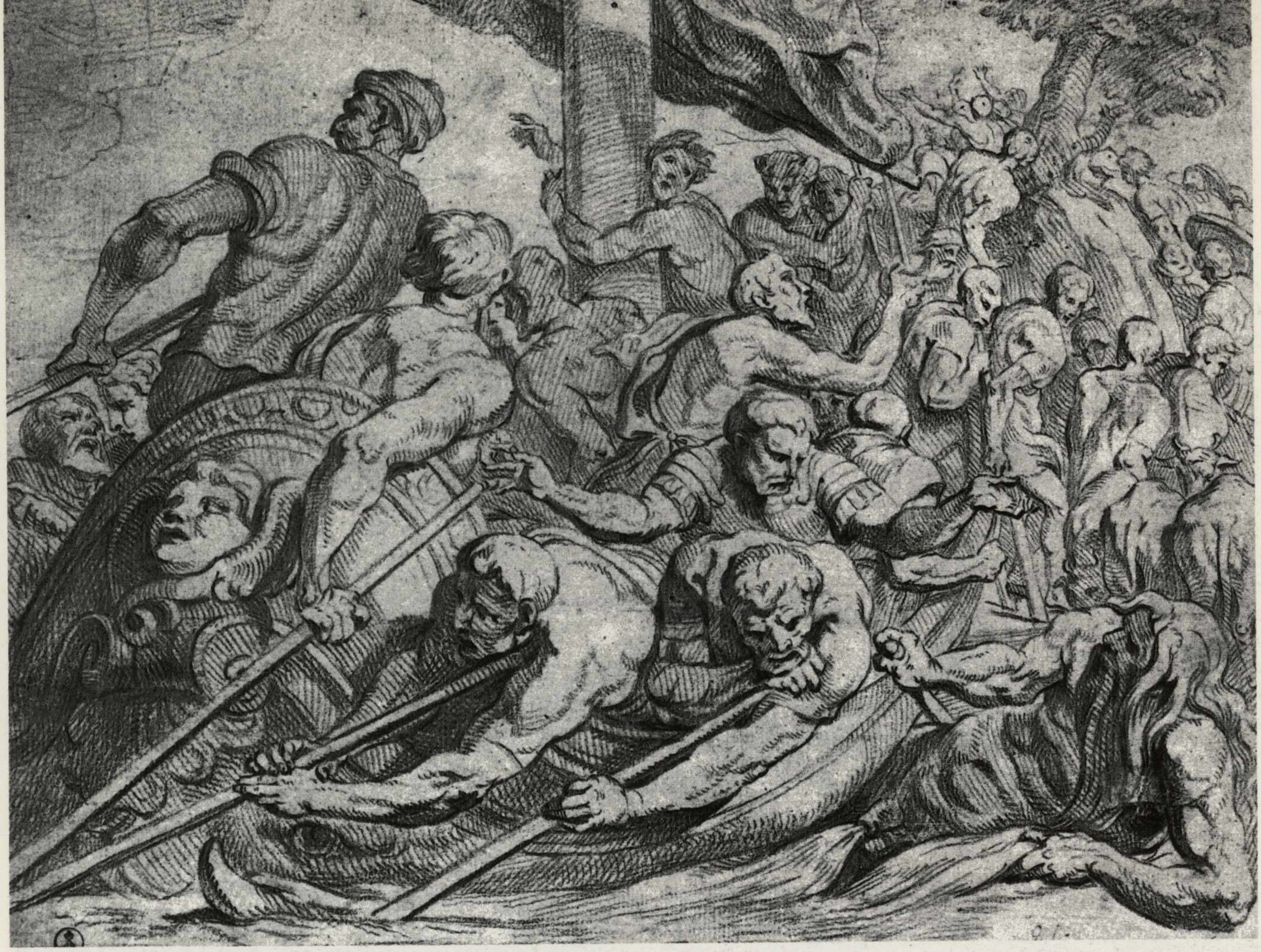
La Salita al Calvario di Anthonis Van Dyck (Anversa, 1599 - Blackfriars, 1641) è da studiare comparativamente, come ha evidenziato il Van Gelder, insieme con altri studi del medesimo soggetto conservati in diverse collezioni e preparatori per il dipinto della chiesa domenicana di S. Paolo ad Anversa, eseguito nel 1607-17 ca. Il foglio di Torino, che presenta, rispetto alla redazione pittorica finale, un andamento dinamico compositivo sinistrorso e un maggiore sviluppo in larghezza, è da ritenere stilisticamente del periodo degli studi più antichi della composizione.

Lo Studio di figura femminile della maniera di Rubens(151) conserva invece la sottigliezza degli autografi rubensiani degli anni 1620-25, sebbene di una redazione attutita, che lo fa avvicinare agli studi preparatori per il ciclo Medici della Kunsthalle di Brema.

I due autografi di Jacob Jordaens (Anversa, 1593 - ivi, 1678)(152) sono pagine impetuose nella resa pittorica. Il pri-







mo, dalla foga compositiva pervasa da un dinamismo e da un colmo senso vitale, ottenuto con un segno sfatto, che contribuisce alla fusione dei chiari e degli scuri, va collocato stilisticamente accanto ad altre composizioni del 1650 circa. Il secondo, costruito su uno schema bilanciato, che gli conferisce un'impronta marcatamente scenografica è invece da datarsi intorno al 1655, per sorprendenti corrispondenze formali con altre opere grafiche di quel periodo.

Nell'ambito dei maestri anversati più o meno toccati dall'arte di Rubens, sono da segnalare alla Biblioteca Reale disegni di Theodor van Thulden e Jan Cossiers.

Il Van Thulden (s'-Hertogenbosch, 1606 - ivi, 1669) fu uno stretto seguace e collaboratore di Rubens, capo della Gilda anversate negli anni 1639-40.

Del Thulden è particolarmente interessante a Torino, un foglio con la Partenza di Odisseo dall'isola di Circe (inv. n. 16397, S. 230),(153) da porre in stretto rapporto con l'incisione del medesimo soggetto ricavata dal van Thulden nel 1633 dal ciclo di storie di Ulisse eseguito dal Primaticcio a Fontainebleau, andato distrutto. Del medesimo soggetto si conosce anche un disegno di Rubens conservato nel Rijksmuseum di Amsterdam, che presenta numerose varianti iconografiche ed è caratterizzato da un'animazione più accentuata. Le immagini sono afferrate senza esitazione e riproposte con un'essenzialità vitale attraverso una nitidezza di tratto sorprendente e un getto fulmineo.

Anche Jan Cossiers (Anversa, 1600 - ivi, 1671) fu uno stretto collaboratore di Rubens, a partire dal 1653. La sua cultura comunque non fu esclusivamente condizionata dal grande maestro. Inizialmente fu influenzato da Cornelis de Vos, nel cui *atelier* si formò ed eseguì le prime prove; impressionato successivamente da Jordaens, non fu infine estraneo anche alle novità caravaggesche, che conobbe per il tramite di Gerard Seghers e di Theodor Rombouts. Di Jan Cossiers alla Reale è particolarmente importante un Ritratto maschile (inv. n. 16346, S. 192) di penetrante vigore formale e psicologico, verosimilmente del periodo maturo del maestro(154).

Maestro della Gilda anversate nel 1633 e capo della stessa nel 1647, David Teniers II (Anversa, 1610 - Bruxelles, 1690) occupa nella storia della pittura fiamminga del XVII secolo un posto ben individuato. La sua pittura di genere, infatti, insieme a quella di Brouwer, del quale subì l'ascendente almeno sino agli anni '30, è fortemente innovatrice. Numerosi sono i fogli attribuiti a Teniers conservati alla Biblioteca Reale(155). Due soltanto tra di essi sono però autografi. Essi raffigurano un Interno con giocatori di carte e fumatori (inv. n. 16399, S. 223) e una Veduta di cascinale (inv. n. 16403, S. 224)(156). L'Interno, dal tratto fluttuante e nervoso, ricorda strettamente analoghe composizioni del 1635, mentre il Cascinale, nella semplificazione estrema dei piani, ricorda simili immagini quotidiane rivissute con profondo spirito innovatore, del 1650 circa. Ancora di recente Van Gelder(157) lamentava la mancanza di uno studio sistematico ed esauriente sull'opera grafica di François Duquesnoy (Bruxelles, 1594 - Livorno, 1643), e cercava di spiegare tale lacuna, rilevando la difficoltà di sistemare secondo una successione logica, i pochi disegni non datati di questo autore. Tutti i fogli noti del Duquesnoy, comunque, seppure con diversi modi, denunciano, nel segno addensato di stupefacente vitalità, il tentativo di sintetizzare le esperienze tardo-

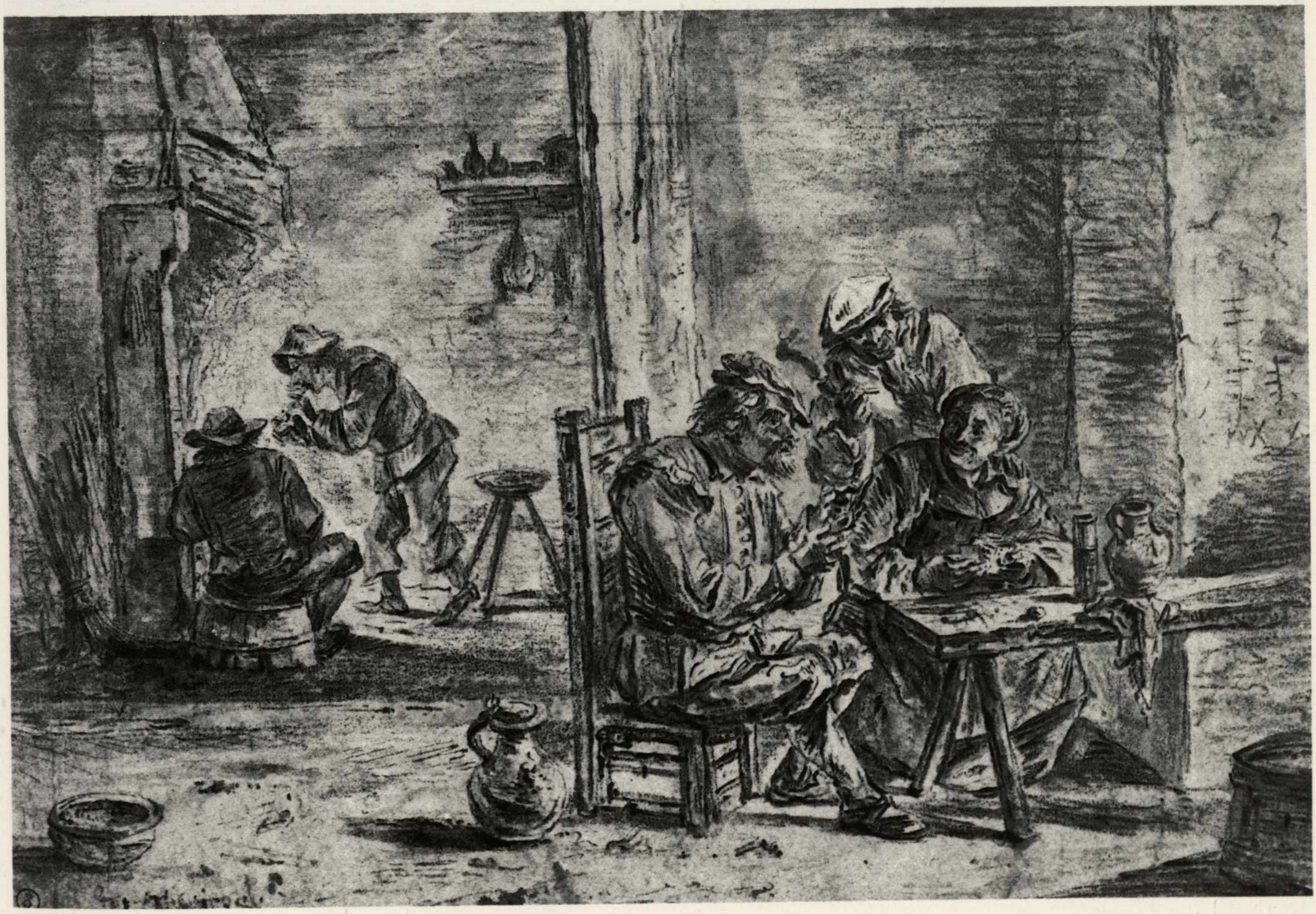
148. *Theodor van Thulden:* Ulisse e i compagni si recano all'inferno, *sanguigna, 194x249.*

149. *David Teniers II:* Interno con giocatori di carte e fumatori, *matita e acquerello, 203x306.*

manieristiche con il nuovo ideale classicistico-barocco. Questo tentativo, che lascia traspirare nel sottofondo un anelito appassionato, verso una perfezione formale di bellezza tenera e accorata (dove non sono estranee le meditazioni poussiniane di Tiziano), si evidenzia anche nei due disegni che alla Biblioteca Reale sono stati attribuiti a questo autore (inv. n. 16390 e n. 16348, S. 199 e 200).

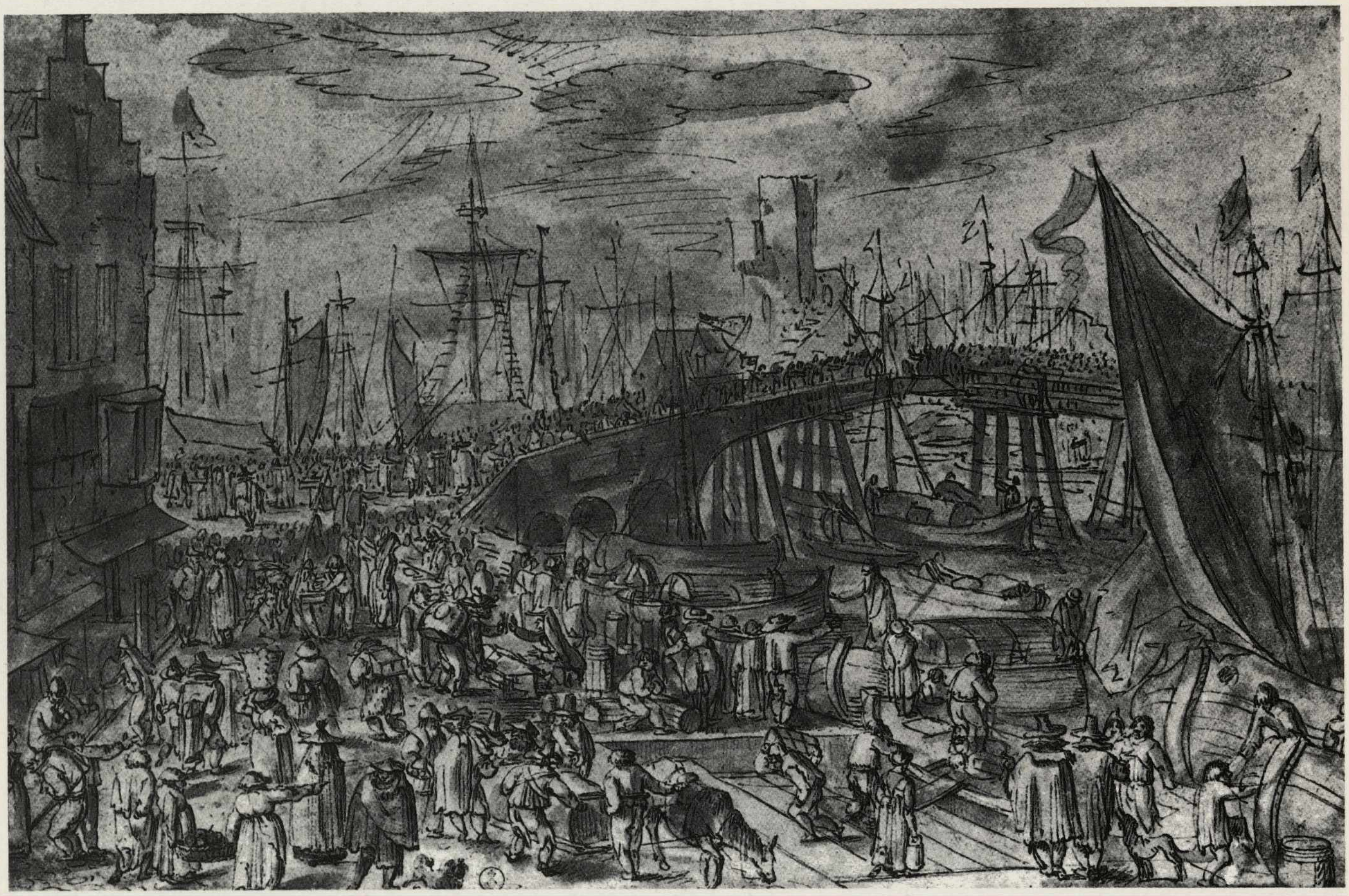
Se Duquesnoy appartiene al filone classicistico del Barocco, Cornelis Wael (Anversa, 1592 - Ginevra, 1662) s'inserisce a buon diritto nel novero dei «bamboccianti», che traducono le scoperte realistico caravaggesche in misura di vita quotidiana. Il taglio delle sue composizioni rivela un'acquisizione precoce di quelle indagini (fu a Roma dal '25 al '26). Alla Reale è di Wael un disegno con la Partenza degli zingari (inv. n. 16389, S. 235), di analitica sottigliezza. Difficile è la sua datazione. Potrebbe forse appartenere al periodo del ritorno in patria dell'artista, durante il quale continuò a produrre con successo episodi tratti dal repertorio precedente. Gli studi di questi ultimi anni hanno messo a fuoco con estrema chiarezza la dicotomia esistente nell'opera di Jan Miel (Beveren-Waas, 1599 ca. - Torino, 1663)(158). Per un verso infatti, come attestano le sue gustose opere di genere, si rivela impegnato, sulla scia dei bamboccianti, ad una resa pittorica della vita quotidiana, la più aderente possibile al vero. Per altri rispetti invece, come dimostrano i molteplici affreschi romani, egli opta per la corrente ufficiale barocca, e in particolare, con evidenti addentellati al linguaggio del Sacchi. Nella Biblioteca Reale si conservano tre disegni di Miel, che rappresentano un'ulteriore prova di questo duplice atteggiamento culturale. I primi due disegni (inv. n. 16393 e 16394, S. 214 e 215)(159) sono un'interpretazione in chiave arcadica della campagna romana. Il terzo invece, attestante il secondo aspetto dell'arte del Miel, raffigura l'Onore, la Sapienza, l'Intelligenza e la Bontà (inv. n. 16391, S. 213).

Degli artisti fiamminghi che gravitarono nel corso del Sei e Settecento alla corte di Parigi, sono presenti alla Reale con tre disegni assai importanti Jacques Fouquier (Anversa, 1590 - Parigi, 1659), Albert Flamen (Bruges, 1620 ca. - Parigi, dopo il 1692) e Charles Falens (Anversa, 1683 - Parigi, 1733). Jacques Fouquier giunse nel 1621 alla corte parigina. Documenta assai bene la sua vena di prezioso paesista una Veduta di stagno (senza n. inv., S. 207) sottilmente sfumata, verosimilmente del periodo maturo. Di Albert Flamen è un pittoresco Trampolieri presso lo stagno (inv. n. 16410, S. 206) che evidenzia gli interessi naturalistici del pittore. Nel gusto



150. *David Vinckeboons:* Veduta di porto, *penna e acquerello, 200x306.*

151. *Jan van Huysum:* Fiori, *matita nera e acquerello, 235x176.*



neo olandese, wouwermaniano, rilanciato alla corte di Luigi XV da Charles Falens è infine una gustosa Buona Ventura (inv. n. 16411, S. 236), garbato *divertissement* di gusto ormai rococò.

I disegni tedeschi

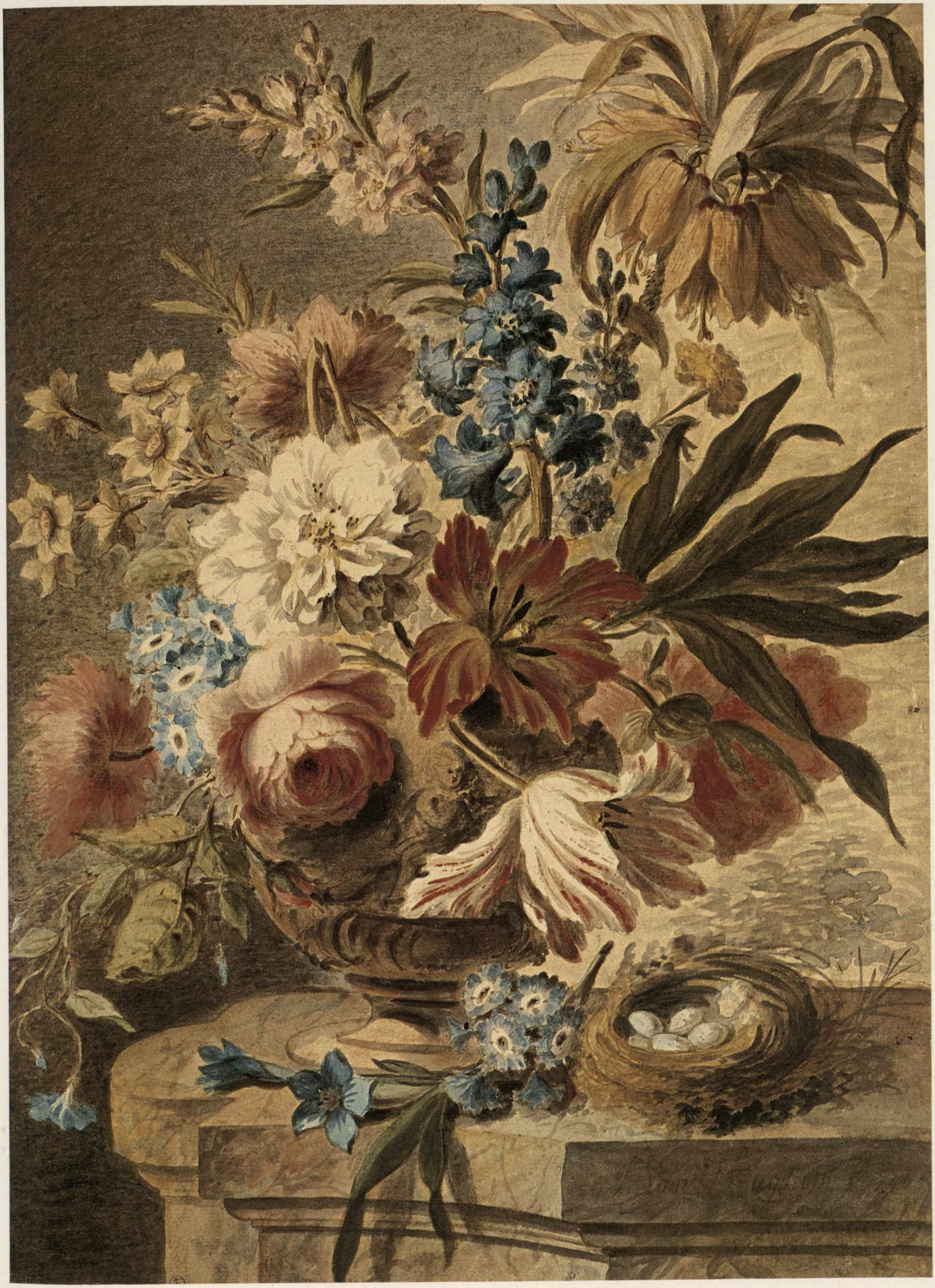
Nella sezione dedicata ai disegni di scuola tedesca la Biblioteca Reale conserva alcuni fogli di grande pregio e rarità. Si tratta di autografi di Dürer, Burgkmair, Urs Graf e Hans Baldung Grien(160).

Di Albrecht Dürer (Nürnberg, 1471 - ivi, 1528) è un celebre disegno raffigurante la Cattura di Cristo (inv. n. 16235, S. 238)(161). Universalmente considerato come schizzo preparatorio per l'analoga scena della Passione Verde, deve appartenere allo stesso periodo di tempo della serie incisa (1503-04).

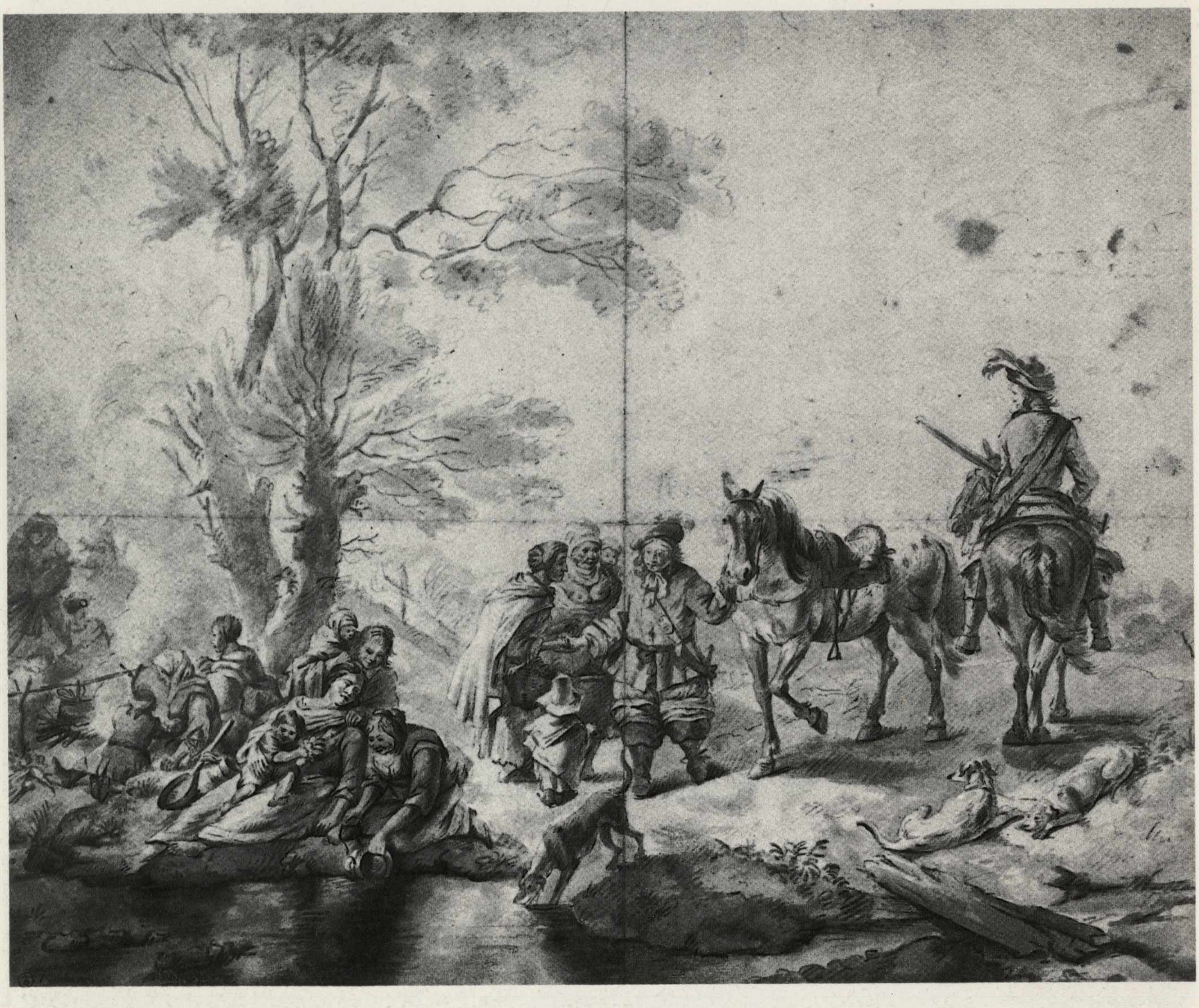
Il disegno di Torino, eseguito nel periodo che precede il secondo soggiorno veneziano (1505-07) è di notevole efficacia. «Dal ruinoso incalzare dell'azione sorge il senso tragico di un evento impetuoso e inarrestabile. A concretare questo tono concorrono le invenzioni, anche iconograficamente novissime, del Cristo che leva vacillando la testa come un cieco, del cieco che ne afferra la veste, di quello che gli passa brutalmente il braccio sotto l'ascella e dell'episodio di Malco che si svolge con la totalità e la violenza di una esecuzione capitale. L'irruenza è tale, da risolversi talvolta in scarsa chiarezza, come nella figura di Pietro, ma nel correggere tali difetti la redazione definitiva finisce per indebolire l'insieme, anche perché sovrappone al tessuto lineare della composizione e delle figure un trattamento pittorico delle superfici che in quel contesto appare incongruo: anche l'effetto di notturno, favorito nel disegno definitivo dalla preparazione della carta, in verde, attenua l'energia espressiva dello schizzo»(162).

Hans Burgkmair (Augusta, 1473 - ivi, 1531) è presente a Torino con una significativa Adorazione dei pastori (inv. n. 16240, S. 237). Il Parker ne ha scoperto le relazioni con il dipinto di analogo soggetto conservato nella Gemäldegalerie di Augsburg, datato 1518. Rispetto al dipinto, il disegno si presenta più libero e mostra differenze compositive. Inoltre, nella ricerca cromatica sommessa, denuncia, pur nell'incisività del segno, una conoscenza diretta dell'arte veneta.

Dell'artista svizzero, ma di cultura tedesca Urs Graf (Solothurn, 1483 ca. - Basilea, 1527) la Reale possiede Due coppie rusticane che ballano (inv. n. 16239 a e b., S. 240 e 241)(163). Modelli per xilografie, sono parte di una numerosa serie di



152. *Charles van Falens:* La Buona Ventura, *matita nera, acquerello e penna, 374x464.*



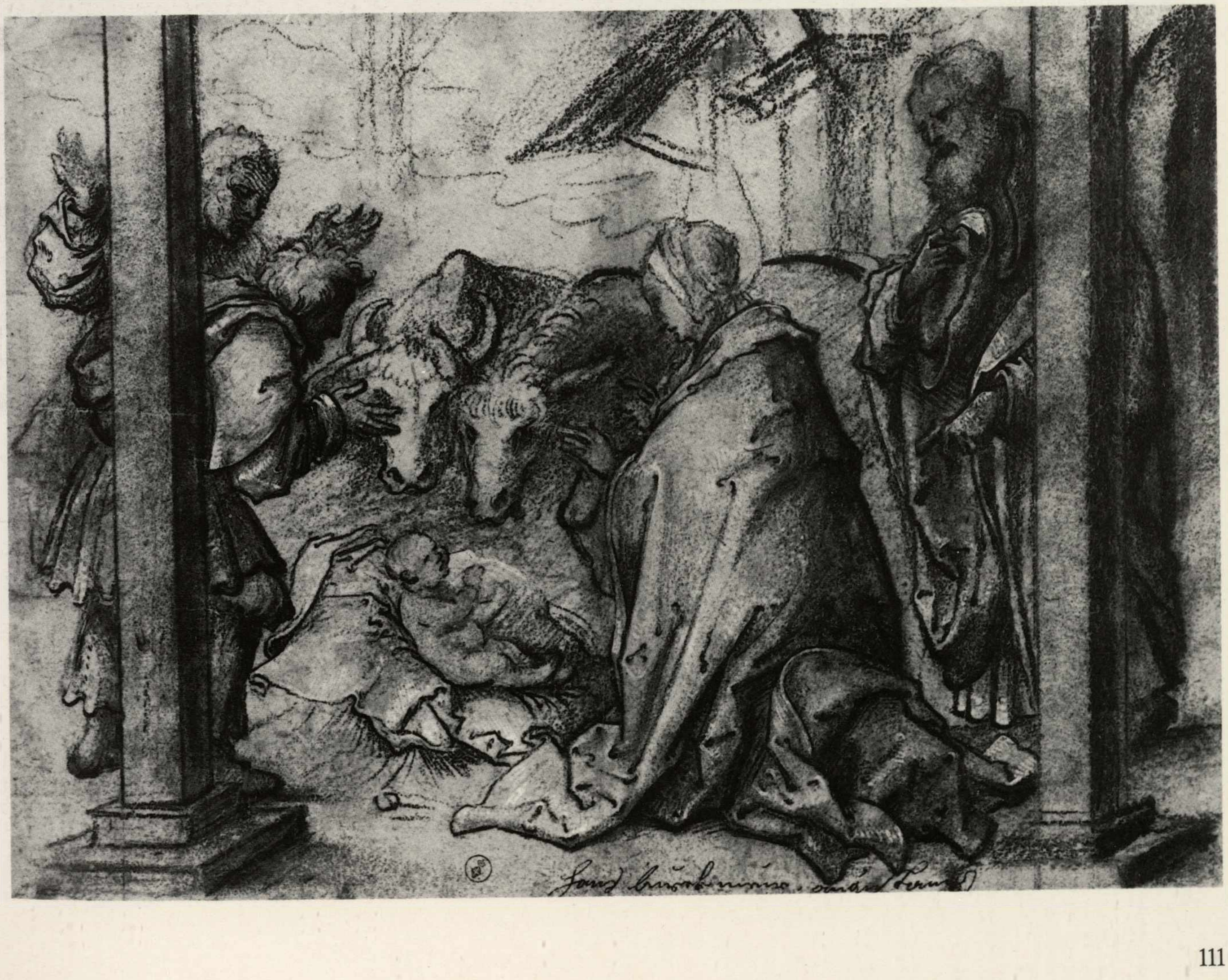
altri fogli divisi tra diverse collezioni europee. Questi disegni dal segno affilato, quasi inciso, illustrano motivi di danza campestre, che ha risvolti allegorico satirici molto espliciti, secondo una tradizione iconografica assai diffusa nei paesi nordici tra Quattro e Cinquecento(164).

Un soggetto per vetrata, infine (inv. n. 16237, S. 242) è stato attribuito all'allievo di Dürer Hans Baldung Grien (Weyrsheim, 1475/80 - Strasburgo, 1545). Il Bertini(165) ha posto questo disegno con i Santi Agostino e Nicola nel momento in cui l'artista lavora alle vetrate della chiesa di S. Lorenzo a Norimberga (1503-04) dedicate da Giovanni Loffelholz, per cui ha dato i cartoni. «L'identità stilistica è dimostrata da innumerevoli riscontri (...): dalla vastità di respiro che diventa larghezza di concezione, pur animata da un soffio decorativo ancora gotico: ove inoltre appare una caratteristica intensità di calore pittorico nell'elaborazione chiaroscurale»(166).

I disegni francesi

Nel novero dei disegni francesi di scuola francese conservati alla Reale, numericamente molto esiguo, il gruppo più antico è quello manieristico(167). Antoine Caron (Beauvais, 1527 ca. - Parigi, 1599) è soprattutto rappresentato con alcuni fogli di grande importanza (come l'Assemblea degli Stati generali ad Orléans nel 1561, inv. n. 16032, S. 258 e Assuero che incorona Ester, inv. n. 16040, S. 259), costruiti con uno stile secco, quasi miniaturistico, ricco di riferimenti a Primaticcio e a Niccolò dell'Abate e di sottile cultura letteraria.

I disegni autografi di Poussin e di Claude Lorrain sono tra i fogli più prestigiosi nei *portefeuilles* francesi dell'età barocca alla Reale(168). La maggior parte dei disegni di Poussin (Villers, 1594 - Roma, 1665) sono in generale preparatori per dipinti: schizzi di solito di piccolo formato, che sviluppano l'idea che il maestro aveva della composizione finale. Pochi



153. *Hans Burgkmair:* Adorazione dei pastori, *penna, carboncino e biacca, 113x251.*

invece i disegni finalizzati a se stessi come visualizzazioni dai testi classici ai quali Poussin si ispirava, unitamente ai disegni da opere classiche di carattere archeologico ricercate dai collezionisti, oppure derivate da artisti del Cinquecento.

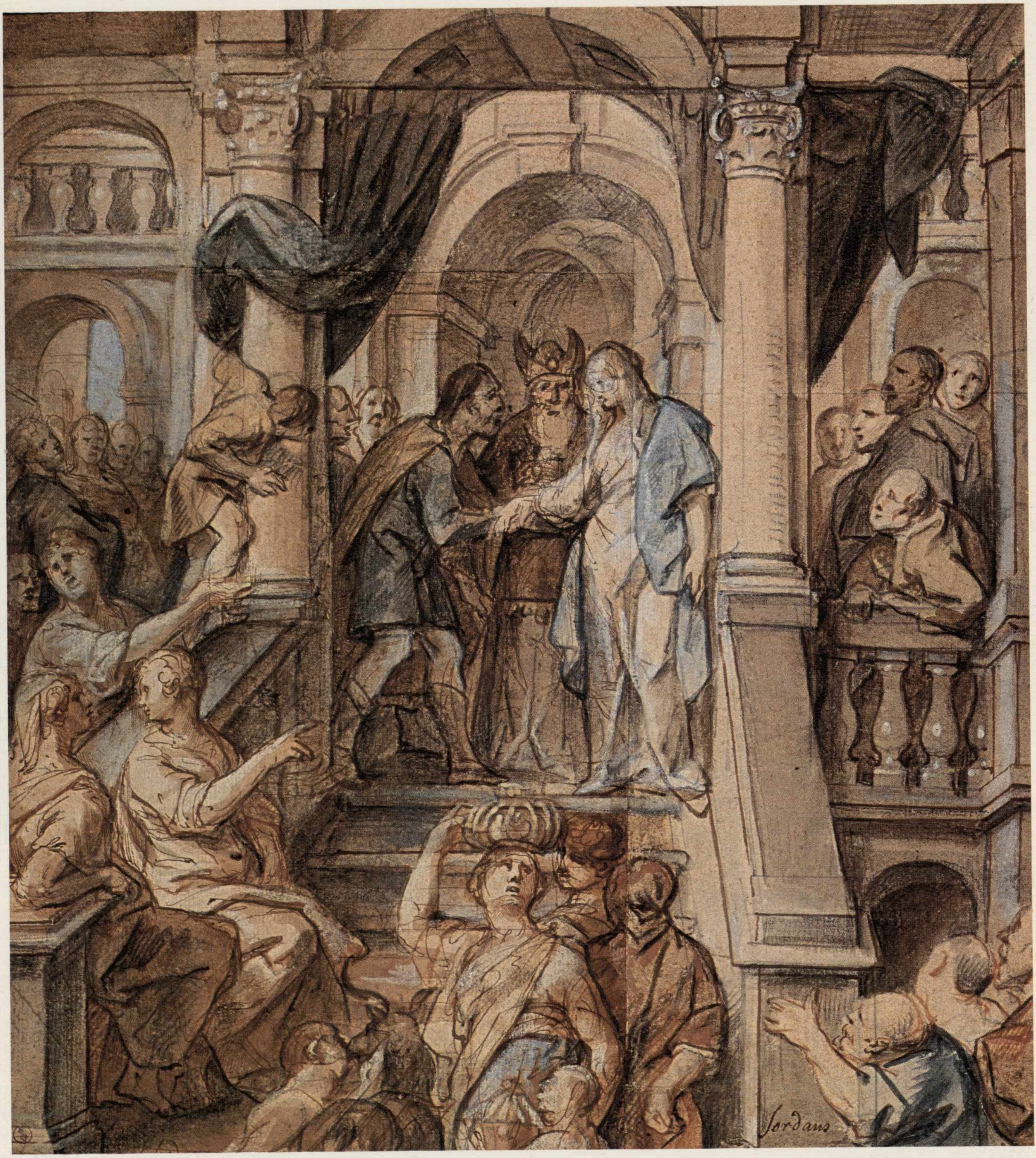
I disegni autografi della Reale appartengono a quest'ultimo tipo. Il Matrimonio della Vergine (senza n. inv., S. 285)(169), nato nel laboratorio dell'artista in connessione con altri disegni contemporanei al *Mariage* per la serie dei Sacramenti, ma differente da esso per un dipinto andato perduto appartenente alla fine del terzo decennio dei Seicento, è uno schizzo balenante di ombre e di luci ottenute mediante l'uso macchiato dell'acquerello grigio scuro e con il tratteggio a inchiostro. L'Apollo che sorveglia le greggi di Admeto (inv. n. 16295, S. 288)(170) è invece da porre in rapporto con l'ultimo dipinto eseguito da Poussin (Apollo e Dafne ora al Louvre) per l'amico cardinale Camillo Massimi nel 1664 e lasciato però incompiuto. Il disegno è eseguito a sottilissimi tratti di penna con inchiostro grigio.

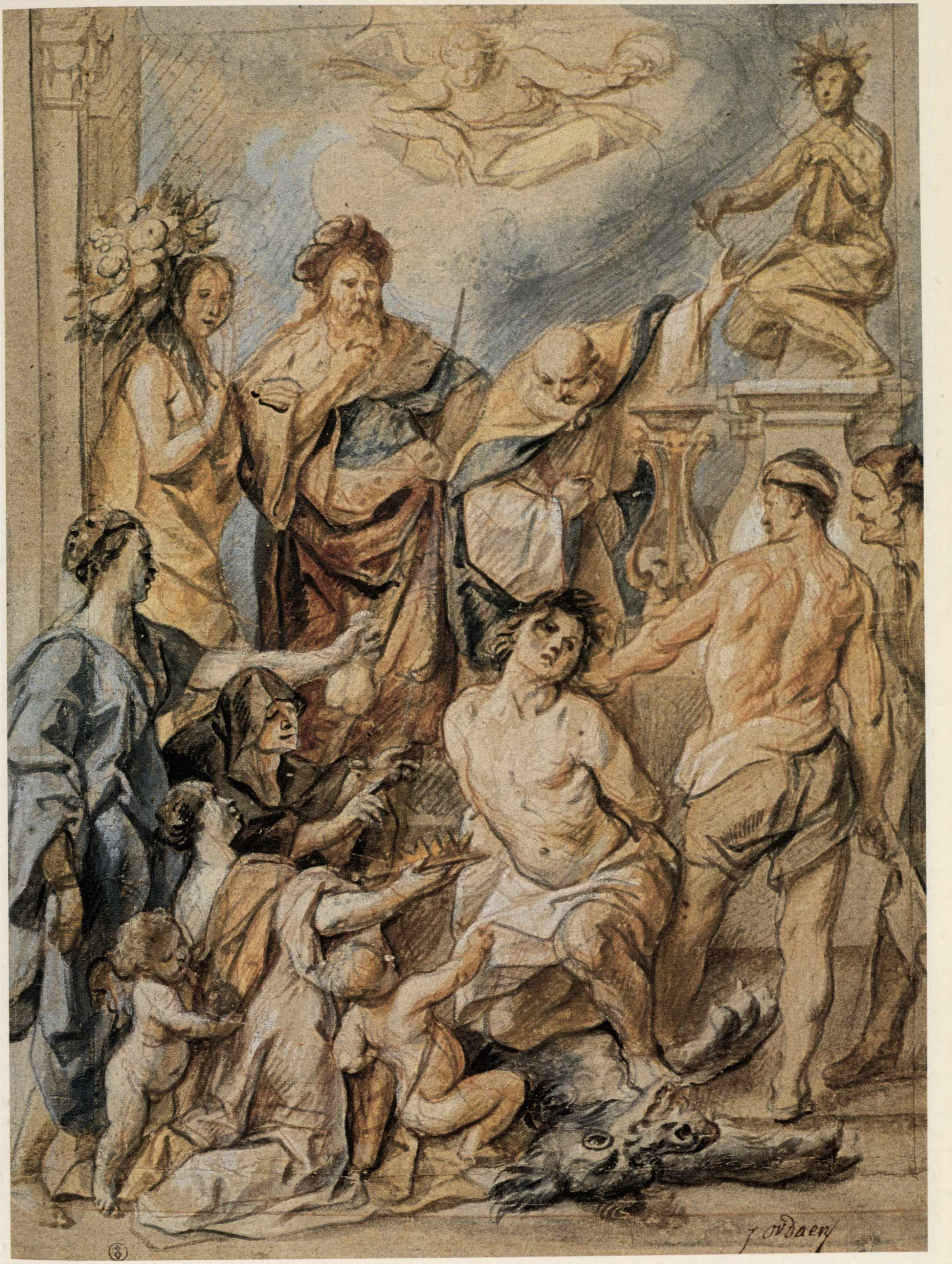
Tra i disegni attribuiti a Claude alla Reale il recente catalogo generale di Marcel Roetlisberger include tra gli autografi indiscutibili il Paesaggio (inv. n. 16277, S. 277)(171). È uno splendido studio a penna e acquerello che probabilmente proviene dallo stesso taccuino da cui derivano altri studi *d'après nature*. Queste opere sono tutte databili al 1635-40, nel periodo in cui l'artista francese, uscito dalle esperienze con il Tassi, accosta gli elementi italianizzanti (come Swanevelt) e compone in accordo con questi maestri un tipo di paesaggio romantico pastorale, di intonazione eroica, che mostra anche consonanze con i bolognesi e con Poussin. Questi piccoli disegni *d'après nature*, tipici di Claudio di questo periodo di tempo, sono pagine intime, colme di poesia, preparatorie per dipinti precisi, oppure studi isolati, a se stanti.

Tra i disegni francesi del primo Seicento, oltre ai fogli di Poussin e di Claude, si conservano fogli di Philippe de Champaigne, Jean Le Clerc e Jacques Courtois. di Philippe de Champaigne (Bruxelles, 1602 - Parigi, 1674), pittore di corte dal 1628, sostenitore convinto di un classicismo devoto, è un'Annunciazione (inv. n. 16280, s. 263)(172) dallo schema rigidamente bilanciato, che riflette il clima spirituale di Port-Royal. Del Le Clerc (Nancy, 1587 - ivi, 1633) è un Be-

154. *Jacob Jordaens:* Sposalizio della Vergine, *matita rossa e nera, penna e acquerello, 368x339.*

155. *Jacob Jordaens:* Martirio di S. Quintino di Malmedy, *matita rossa e nera, acquerello e gessetto, 401x393.*



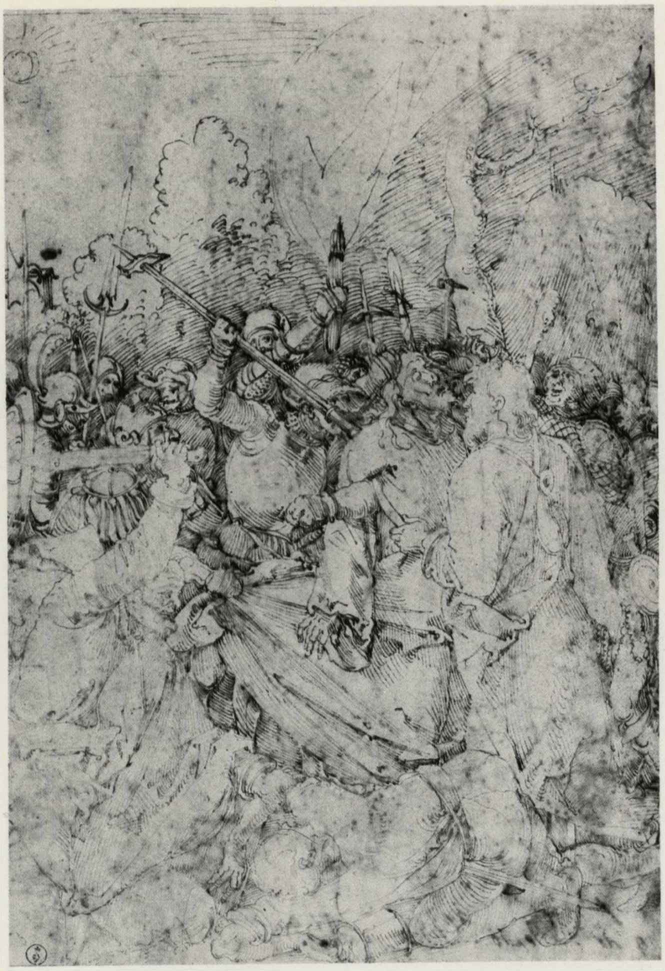

J ordaen

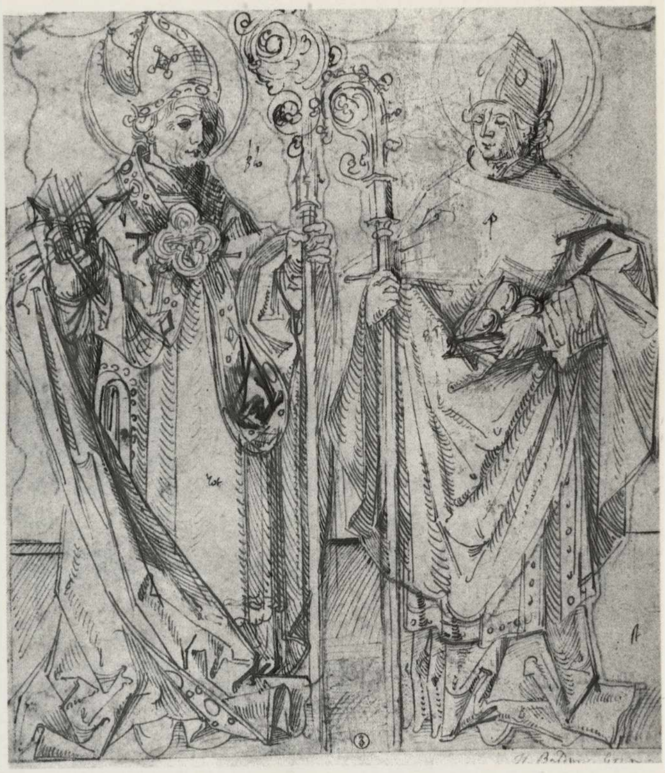
156. *Albrecht Dürer:* Cattura di Cristo, *penna e inchiostro bruno, 276x186.*

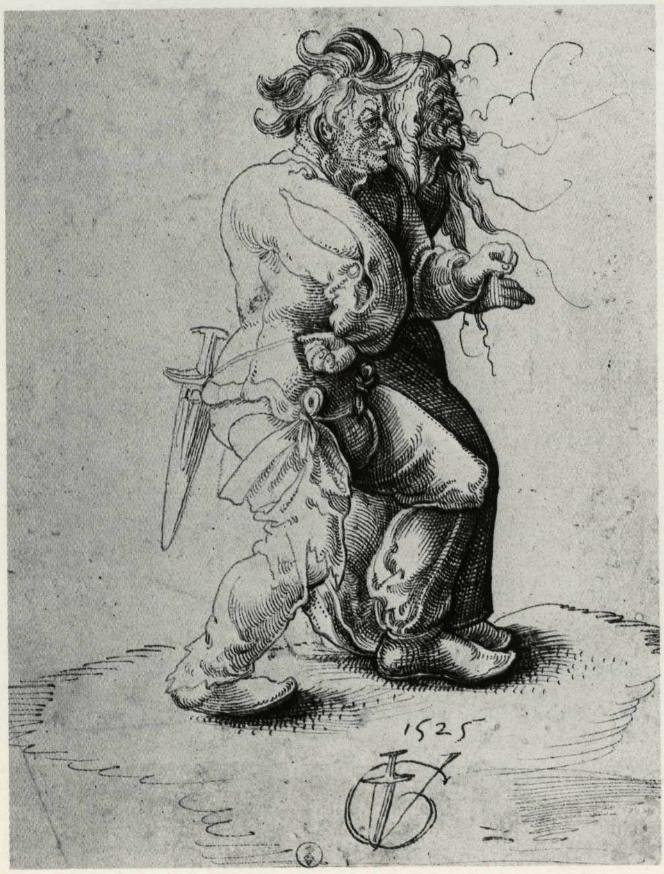
157. *Cerchia di Hans Baldung Grien:* I santi Agostino e Nicola, *penna e sanguigna, 273x250.*

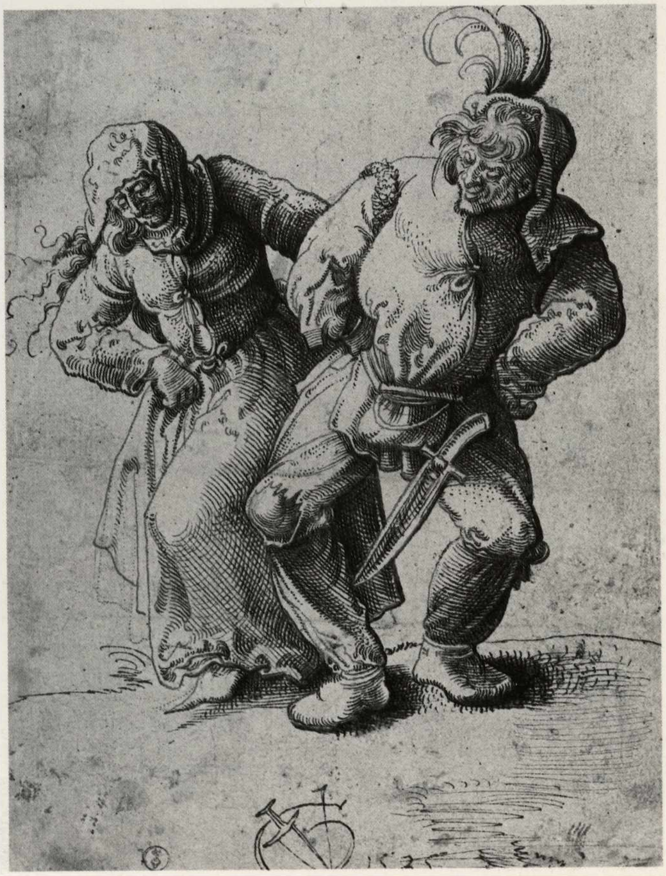
158. *Urs Graf:* Coppia rusticana che balla, *penna, 205x150.*

159. *Urs Graf:* Coppia rusticana che balla, *penna, 205x150.*



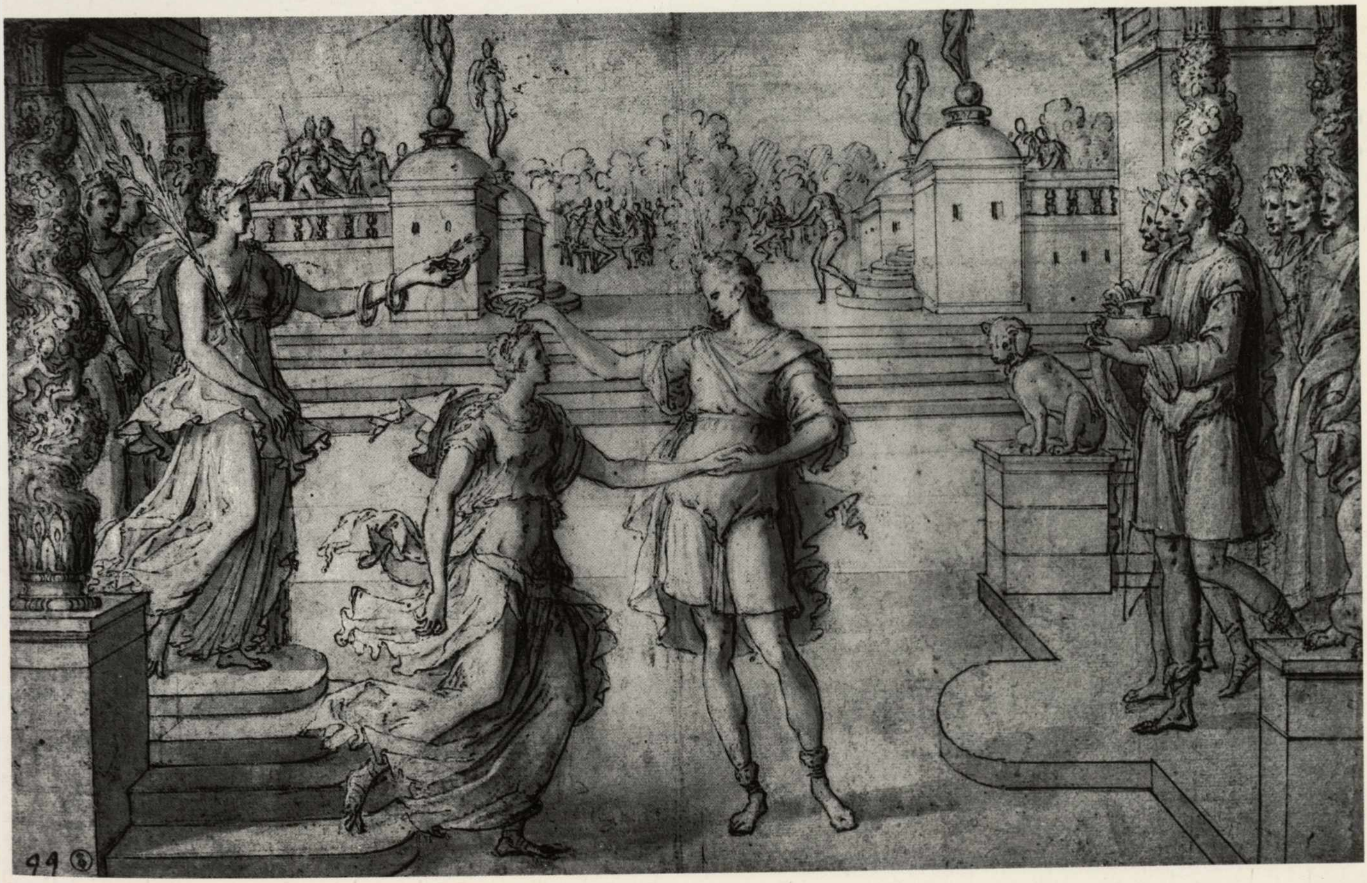






nedicite (inv. n. 16280, S. 274) derivato da una incisione di Callot, con cui verso il 1621 (data a cui può essere riferito il disegno), il lorenese ha nuovamente uno scambio diretto. Il risultato è di caldo naturalismo, dove le tonalità fredde e vivaci delle opere del periodo italiano hanno ormai perso ogni violenza aggressiva. Dei tre disegni riferiti al Courtois (St. Hyppolite, 1621 - Roma, 1676), due raffigurano Battaglie, un terzo un Paesaggio(173). Le Battaglie (inv. n. 16317 a e b, S. 265 e 266) hanno un *ductus* nervoso, rapido. Il Paesaggio (inv. n. 16316, S. 265) s'inserisce invece nel filone italianizzante arcadico, d'interpretazione mitologico-classica.
Anche la sezione dei disegni francesi del Settecento, conserva alcuni capolavori di grande bellezza(174). Tra gli altri, un foglio di François Boucher (Parigi, 1703 - ivi, 1770), che rappresenta la Guarigione del cieco di Gerico (inv. n. 16329, S. 295), da datarsi intorno al 1750 ca., ricco di rinvii alla cultura romana (Maratta, Trevisani). Quindi una vigorosa sanguigna di Jean Baptiste Greuze (Tournus, 1725 - Parigi, 1805) con Testa di fanciullo (inv. n. 16631, S. 299)(175) della matura giovinezza dell'artista e uno splendido Ritratto di gentiluomo con tabacchiera (inv. n. 16332, S. 308) di Hyacinte Rigaud (Perpignano, 1659 - Parigi, 1743), che arricchisce la galleria ideale del maestro. Infine una serie di Capricci con rovine di Robert Hubert (Parigi, 1733 - ivi, 1808) testimonianze (inv. n. 16338, S. 302, n. 16321 a e b, S. 300 e 301)(176) del soggiorno romano dell'artista (fu in Italia dal 1754 al '64) nonché di un viaggio in compagnia dell'Abbé Saint-Non a Ercolano e a Pompei. La sua ricostruzione dell'architettura antica, come indica anche questo splendido foglio, ricorda, nell'adozione del «pittoresco», il Pannini, con cui Robert Hubert lavora a contatto nel periodo romano, come pure le sue meditazioni sul «sublime» piranesiano, di cui, tuttavia, dà un'interpretazione virtuosistica molto personale.

160. *Antoine Caron:* Assuero incorona Ester, *penna, 261x361.*



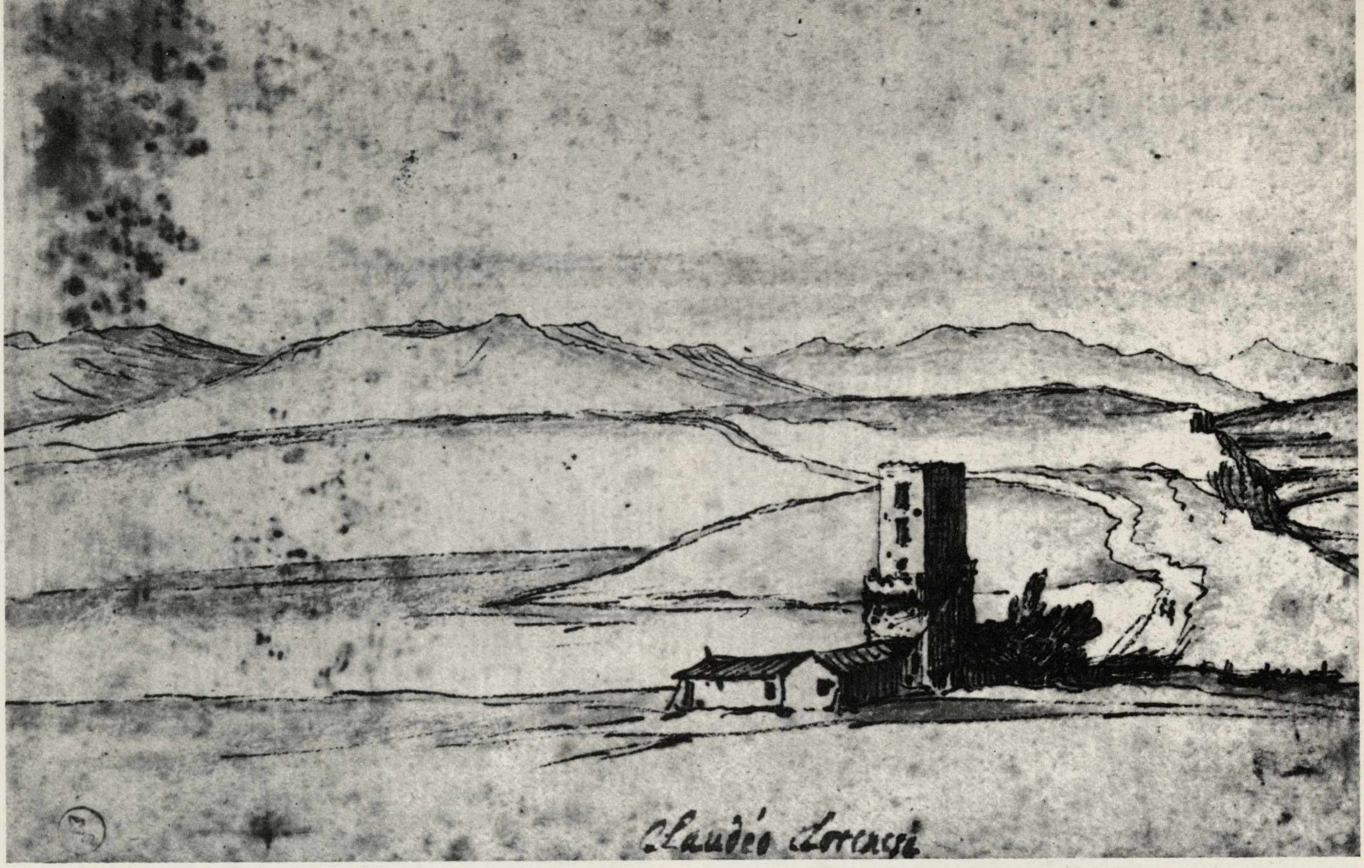
NOTE

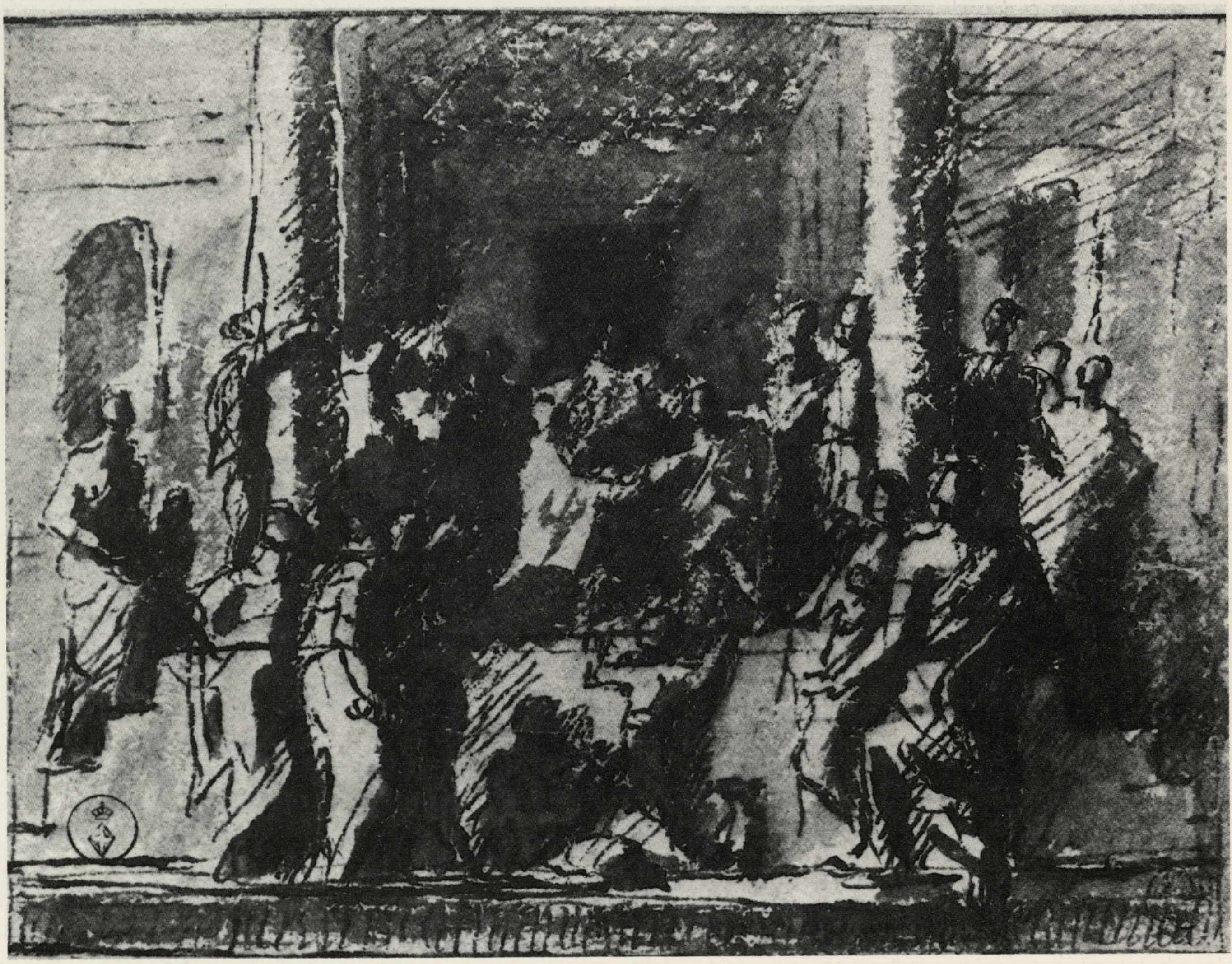
(1) Loeser, 1893, p. 3. Nel corso del testo l'indicazione B. che compare accanto al n. d'inventario del singolo disegno citato fa riferimento al Catalogo Bertini (1958); la lettera S. invece rinvia al catalogo Sciolla (1974).

(2) Sullo sviluppo e il significato del disegno italiano dal Quattrocento all'Ottocento cfr.: L. Grassi, *Storia del disegno, Svolgimento del pensiero critico e un catalogo*, Roma, 1947; A. Griseri, *Il disegno*, in «Storia dell'Arte Einaudi», 2, I, Torino 1980, pp. 187 sgg. Sulle tecniche e il collezionismo: H. Hutter, *Le dessin. Ses techniques son évolution*, Paris 1966; C. De Tolnay, *History and Technique of old Master Drawings. A Handbook*, New York 1972; J. Meder, *The Mastery of Drawing*, New York 1978, 2 voll.; F. Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven-London, 1981.

(3) cfr. B. Berenson, *1960*^{III}, p. 454.

(4) A. Bertini, *Botticelli*, Milano 1953, tav. 14.

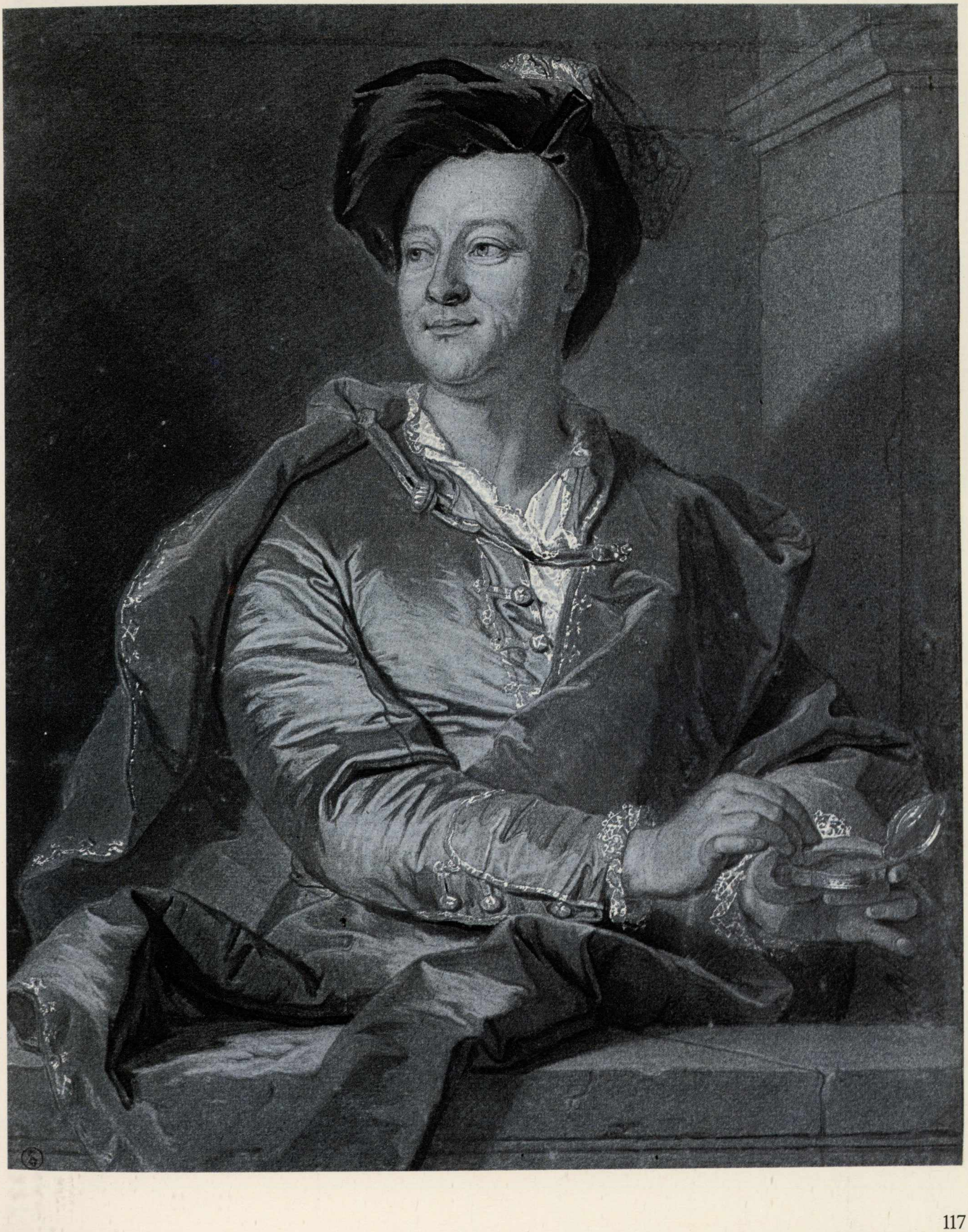

Claudeo Lorensi

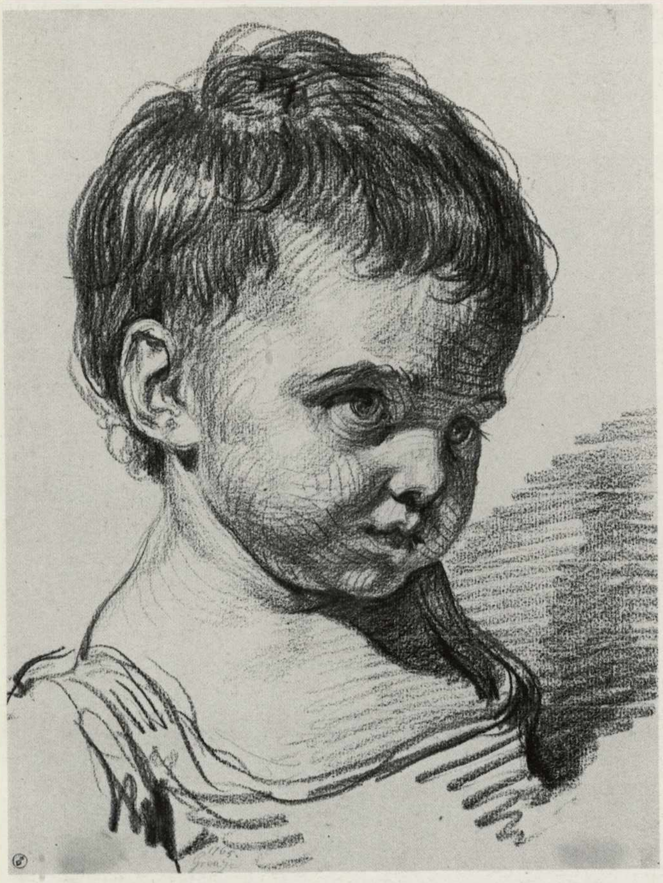


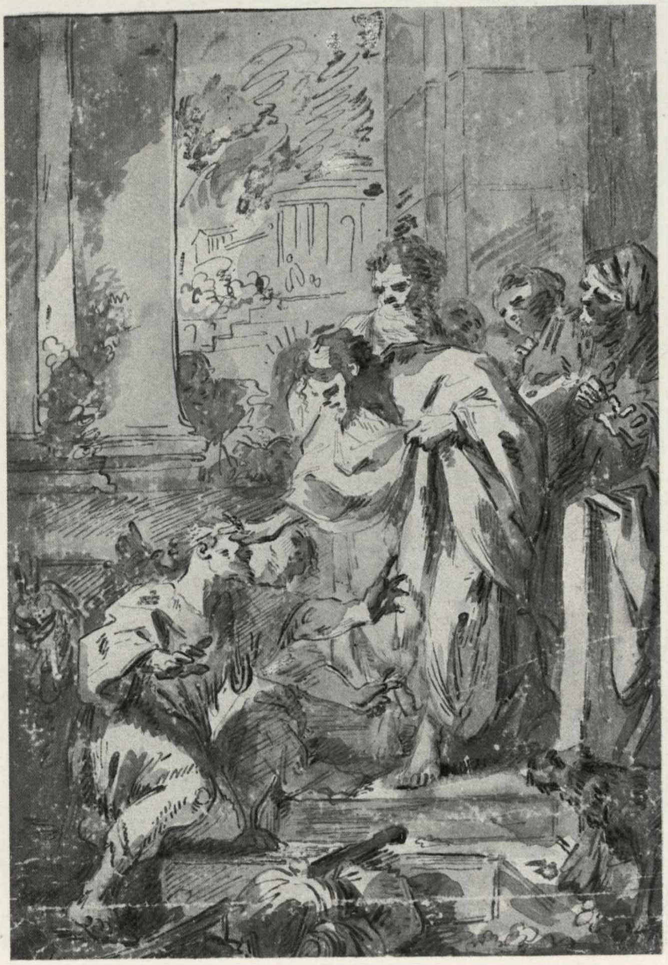
161. *Claude Lorrain:* Casolari e torre in montagna, *penna e acquerello, 105x160.*

162. *Nicolas Poussin:* Studio per il «Mariage», *penna e acquerello, 78x103.*

163. *Hyacinte Rigaud:* Ritratto di gentiluomo, *matita, carboncino e gessetto su carta azzurrina, 310x251.*







164. *Baptiste Greuze:* Testa di fanciullo, *sanguigna, 266x354.*

165. *François Boucher:* La guarigione del cieco di Gerico, *penna, acquerello e gessetto bianco, 190x175.*

166. *Claude-Joseph Vernet:* Scena di naufragio, *acquerello e tempera, 410x590.*

167. *Robert Hubert:* Rovine del Macellum di Pozzuoli, *acquerello, 317x454.*

(5) cfr. FORLANI, 1958, p. 114; FERINO PAGDEN, 1982, n. 10, pp. 33-34; SCARPELLINI, 1984, p. 29. Per la copia di Torino (B. 12) cfr. WARD JACKSON, 1979, n. 16.

(6) Cfr. FERINO PAGDEN, 1982, p. 82, n. 50.

(7) Cfr. GRISERI, 1979, n. 18, p. 202.

(8) Cfr. ROMANO, 1982, n. 34, p. 115 sgg.

(9) Cfr. RUHMER, 1966, n. 87, p. 76 (con riferimenti bibl. precedenti).

(10) Cfr. PUPPI, 1962, n. 4, pp. 152-153.

(11) Cfr. TIETZE-TIETZE CONRAT, 1970, n. 282.

(12) Cfr. MURARO, 1977, p. 78.

(13) Cfr. ZAMBONI, 1975, p. 59, n. 41 e pp. 12-13.

(14) Cfr. PEDRETTI, 1975: n. 1 (Autoritratto); 2 (Volto femminile); 3 (Studio di testa virile); 4 (Studi per le proporzioni della testa e dell'occhio); 5 (Testa virile coronata di lauro); 7 (Studi di combattenti); 8 (Figura di Ercole); 9 (Studi di gambe umane); 10-12 (Studi di anatomia del cavallo); 13 (Cerambice e libellula); 14 (Carri d'assalto). Per il n. 15577 cfr. PEDRETTI, 1975, nn. 87-88.

(15) Cfr. PEDRETTI, 1975, nn. 15.

(16) Cfr. COGLIATI ARANO, 1980, n. 34; DE CASTRIS, 1983, pp. 157-163.

(17) PEDRETTI, 1983, n. 34, p. 59.

(18) Cfr. GAUDENZIO, 1982.

(19) Cfr. DEBIAGGI, 1978-80; COLEMAN, 1985.

(20) Cfr. GAUDENZIO, 1982, p. 129 sgg. Inoltre: OBERHUBER-WALKER, *Sixteenth century italian drawings from the collection of Janos Scholz*, Washington - New York 1973; BJURSTRÖM, 1979, p. 276; MACANDREW, 1980, n. 255A; *Bernardino Lanino,* 1985 (completa trattazione di tutti i disegni noti di Lanino).

(21) Cfr. BYAM SHAW, n. 396 A. I. *Campi*, 1985, n. 2 10.2. Del primo Cinquecento lombardo i disegni di Lattanzio Gambara della Reale sono stati considerati da: BEGNI-REDONA VEZZOLI, 1978 (n. 51 e 52 come autografi; n. 53, p. 254 invece come spurio).

(22) Cfr. COX REARICK, 1964, A 359; GRISERI, 1978, n. 30.

(23) Cfr. COX REARICK, 1964, A 358; BERTINI attribuiva ad Andrea del Sarto anche il seguente disegno: n. 15760 (B. 396); e alla sua scuola i nn. 15607 e 15609 (B. 399 e 400); FREEDBERG, 1963 assegnava il B. 397 a Sogliani, il B. 396 ad Anonimo del tardo Cinquecento; il B. 487 lo riteneva prossimo al Cigoli; il B. 489 di Anonimo prossimo al Naldini e il B. 491 della cerchia di Santi di Tito. Lo SHEARMAN, 1965, considerava invece di Andrea il B. 398.

(24) BYAM SHAW, n. 59.

(25) Studi recenti sul Bandinelli disegnatore (che non esaminano però i disegni torinesi): POUNCEY, in «Bollettino d'arte», 1961; CIARDI DUPRÉ, in «Commentari», 1966; WARD, in «Master Drawings», 19, 1, 1981.

(26) Cfr. J. H. BECK, *Precisions concerning Bandinelli «pittore»*, in «Antichità Viva», 1973, p. 3-14.

(27) Cfr. BECK, *cit.*, pp. 7-8.

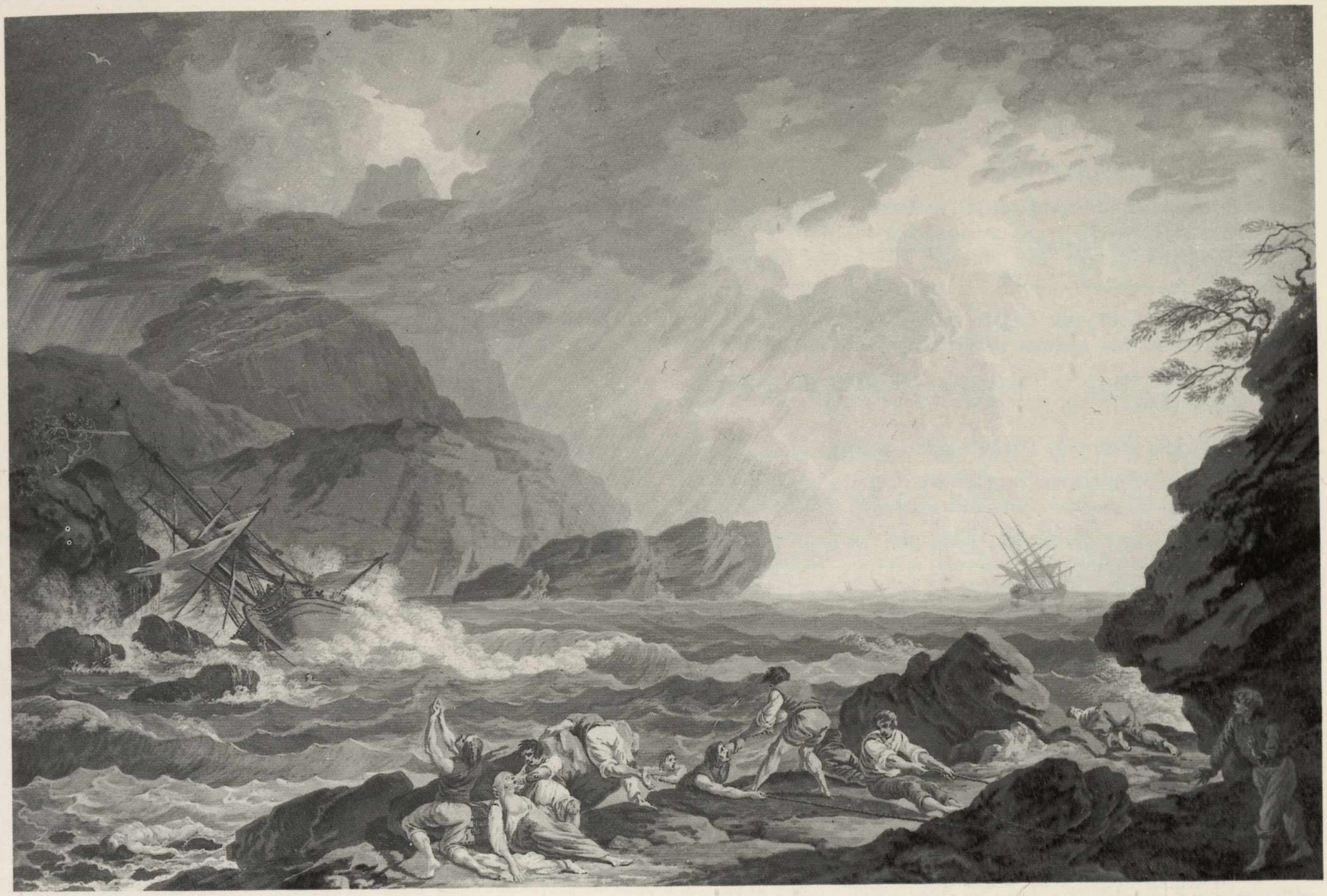
(28) Cfr. FROMMEL, 1967/68, n. 33. Per l'altare di Siena cfr. anche: POUNCEY-GERE, 1962, n. 248.

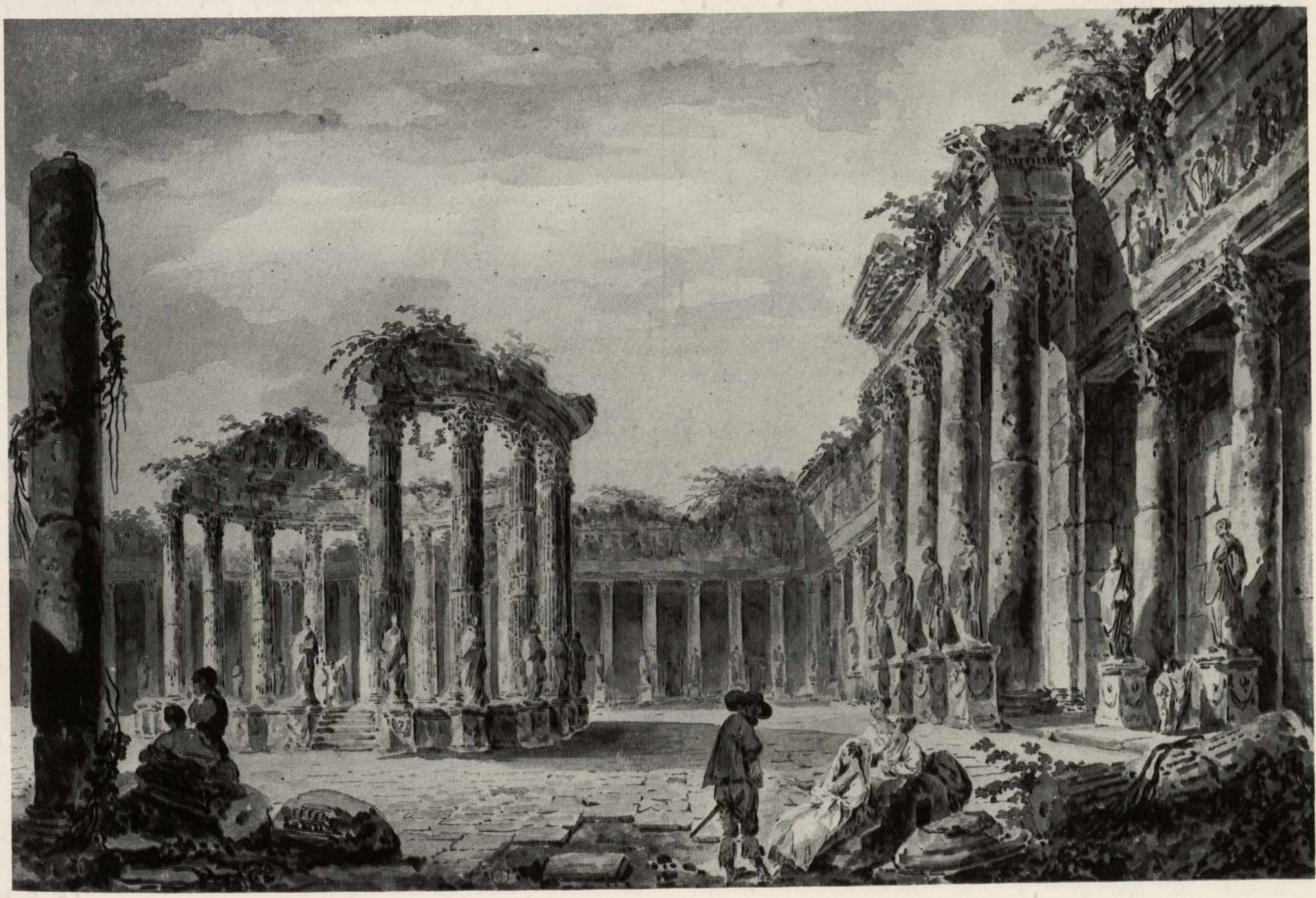
(29) Cfr. SANMINIATELLI, 1967, n. 3, p. 132.

(30) Cfr. A. HAYUM, *Two Drawings by Vincenzo Tamagni*, in «Burlington Magazine», 1972, n. 827, p. 87 sgg.

(31) Cfr. N. DACOS, *Vincenzo Tamagni a Roma*, in «Prospettiva» 1976, 7, pp. 46 sgg.

(32) Cfr. BERTINI, 1958, n. 392.





(33) Cfr. Monbeig-Goguel, 1972, n. 217; H. Jacobs, 1982, pp. 371-374.

(34) Schaefer, 1982, p. 129 sgg.

(35) Monbeig-Goguel, 1972, n. 79.

(36) Nella recente monografia di Jack Spalding (*Santi di Tito*, New York-London, 1982) non vengono citati i disegni di Torino.

(37) Cfr. Vitzthum, 1961, p. 73; *Catalogo della mostra Disegni di Bernardino Poccetti*, Firenze 1980.

(38) Cfr. Pouncey, 1958, p. 5; Vitzthum, 1961, p. 540.

(39) Cfr. Chandler Kirwin, 1972, pp. 199-200 (p. 208, n. 30); Monbeig-Goguel, 1981, pp. 56-58.

(40) Cfr. Pouncey 1959. Per il Pomarancio cfr. L. Turcíc, in «Master Drawings» 3, 1983, p. 271 sgg.

(41) Cfr. Byam Shaw, 1976, n. 575.

(42) P. Anselm Riedl, *Disegni dei barocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)* Firenze 1976.

(43) Cfr. Gaeta Bertelà, 1975, n. 44, p. 76.

(44) Cfr. Vitzthum, 1961, p. 73; Pouncey-Gere, 1962, n. 167; *Catalogo della mostra: Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria. Interventi di restauro, problemi di conservazione e fruizione*, Genova, 1984. Per i disegni che Bertini attribuiva alla scuola di Perino (B. 324 a, b, c, cfr. Ward Jackson, 1979, nn. 389-94); per il B. 241 (copia da Perino) cfr. Ward Jackson, n. 400.

(45) Cfr. *Mostra degli Zuccari* a cura di J. Gere, Firenze 1966.

(46) I disegni di Taddeo della Reale sono citati anche da: Pouncey, 1959 (p. 297, n. B. 117); Gere, 1969, n. 233 (per il n. 15800); e p. 334 (B. 117); n. 449 (per il n. 16037); Gere Pouncey, 1983, n. 334 (per il n. 16037) e Byam Shaw, 1983 n. 148 (per B. 454).

(47) Un altro disegno simile si trova al British. Cfr. Gere - Pouncey, 1983, n. 334.

(48) Cfr. Vitzthum, 1961, n. 441; Byam Shaw, 1976, n. 540 (n. 448).

(49) Cfr. Popham, 1967, n. 121, p. 72; n. 180, p. 97; Popham, 1971, n. 594, p. 184. Il Popham ritiene autografi pure i nn. 16178, 16183 e il 16180. Respinge invece il n. 16200. Cfr. anche: De Grazia, 1984, n. 49, p. 178.

(50) Per i disegni di Niccolò dell'Abate cfr.: De Grazia, 1984, p. 256 sgg.

(51) Per i disegni di L. Orsi, cfr. De Grazia, 1984, p. 265 sgg.

(52) Cfr. Pouncey-Gere, 1962, n. 138. Per B. Puppini cfr. De Grazia, 1984, p. 328 sgg.

(53) Cfr. De Grazia, 1984, p. 342; 200, N. 13.

(54) Cfr. De Grazia, 1984, n. 71, p. 238.

(55) Per questo dipinto cfr.: *Staatliche Museen Berlin. Die Gemälde Galerie Die italienischen Meister 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1980, fig. 269.

(56) cfr. Canedy, 1976; Mac Andrew, 1980, n. 141 A, p. 19; Gere-Pouncey, 1983, p. 96; De Grazia, 1984, p. 326, n. 2.

(57) Su Lotto disegnatore cfr.: P. Pouncey, *Lotto disegnatore*, Vicenza 1964; Ballarin, in «Arte Veneta», 1970, p. 47; Rearick, in «Notizie da Palazzo Albani», 1983, pp. 92 sgg.

(58) Cfr. Ruggeri, 1979, n. 53, p. 62; Richardson, 1980, n. 201, 185, 142, 148 e 190.

(59) Cfr. Popham, 1967, n. 87, p. 54.

(60) Cfr. Tietze, 1970, n. 25, p. 35; Cohen, 1975, p. 12; Id., 1984, n. 4.5, p. 232.

(61) Così ad esempio non compaiono in: S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984. Analogamente sono da studiare anche i disegni di Scuola di Veronese (cfr. ora: R. Cocke, *Veronese's Drawings. A Catalogue raisonné*, London 1984) e di Paolo Farinati.

(62) L. Grassi, *Il libro dei disegni di Jacopo Palma il Giovane all'Accademia di S. Luca*, Roma 1968.

(63) Cfr. Schwarz, 1971, p. 210 sgg.

(64) Cfr. G. Bora, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980.

(65) Cfr. Bora, 1980, *cit.*

(66) L'ipotesi è di A. Bondi (tesi di laurea discussa nel 1970-71 nella Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, relatore A. Bertini, p. 140 sgg.).

(67) Sui disegni di Agostino e Ludovico cfr. D. Mahon, *Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei disegni*, Bologna 1963; G. Miller, in «Master Drawings», 1969.

(68) Per i disegni di Annibale della Galleria: Posner, 1971, I, 179; II, 124 e 103; Martini, 1965, n. 13, 66, 109, 111, 112; Mac Andrew, 1980, n. 168 A.

(69) Cfr. Mahon, 1968, n. 177.

(70) Cfr. Mahon, 1968, n. 76, n. 179, n. 74.

(71) Cfr. Mahon, 1968, *cit.*

(72) Per Stefanino cfr.: A. Forlani Tempesti, in «Arte illustrata», 1972; Id., in «Master Drawings», 1976, 3; P. Dearbon Massar, in «Master Drawings», 1980, 3.

(73) Cfr. Roli, 1969, p. 86, n. 113.

(74) Cfr. Roli, 1969, p. 68, n. 88. Sui disegni di Furini: G. Cantelli, *Disegni di F. Furini e del suo ambiente*, Firenze 1972.

(75) Cfr. Briganti, 1962, p. 323. Su Pietro da Cortona disegnatore cfr. anche: M. Kemp, in «The Burlington Magazine», 1976; M. Turner, in «Prospettiva», 1977, 10.

(76) Cfr. Ward Neilson, 1979, p. 208.

(77) Sui disegni di Camillo cfr. Ward Neilson, 1979, *cit.*; G. Bora, in: *Il Seicento Lombardo*, Milano 1975.

(78) Cfr. Pouncey, 1959, p. 297; Vitzthum, 1961, p. 73. Per i disegni del Fiammenghino cfr. Bora, 1975, *cit.*

(79) Romano, 1984, pp. 115 sgg. Sui disegni di Moncalvo cfr. anche Fenyö, 1965, p. 101.

(80) Cfr. Moccagatta, 1958-59, pp. 83-93.

(81) Cfr. per i disegni di Baglione: Longhi, *Opere complete*, IV; E. Schleier, in «Arte illustrata», 1971, p. 10 sgg.

(82) Per i disegni di Testa: E. Cropper, in «The Burlington Magazine», 1974, 856.

(83) Sui disegni di Mola cfr.: R. Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford 1972; J. Genty, Lugano 1979 (entrambi non citano i disegni di Torino).

(84) Cfr. Byam Shaw, 1976, n. 626.

(85) Sui disegni di Maratta: *Die Handzeichnungen von A. Sacchi und C. Maratta*, Düsseldorf 1967; M. Mena Marques, in «Master Drawings», 1976, I. Id., in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut von Florenz», 1976. Sul Masucci cfr.: P. Dreyer, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 34, 1971, pp. 184 sgg.; L. Turcic, *Drawings for Agostino Masucci's «Education of the Virgin»* in «Master Drawings», 3, 1982, pp. 275 sgg.

(86) Sui disegni di Ribera: J. Brown, *Jusepe Ribera Prints and Drawings*, Princeton 1974. Sul disegno torinese cfr. anche Byam Shaw, 1976, n. 1498.

(87) cfr. O. Ferrari-G. Scavizzi, 1966, p. 267 («L'autografia non è però certissima»).

(88). Sui disegni del Bibbiena cfr.: M.T. Muraro-E. Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibbiena*, Venezia 1970; H. Ogden, Berkeley 1978.

(89) Per il Tesi disegnatore cfr.: Fenyö («Bulletin du Musée Nat. Hongrois des Beaux-Arts», (1958); *Unbekannte Handzeichnungen alter Meister...* Stoccarda 1967; Matteucci (*Dotti*, 1968); Muraro-Povoledo (*Disegni teatrali del Bibbiena*, Venezia 1970); Gaeta Bertelà-S. Ferrara (*Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, Bologna 1974).

(90) Sugli album piattezzeschi: MAXWELL-WHITE-SEWETER, 1969; PIGNATTI, 1980, p. 30; AA.VV., 1983, pp. 70-77.

(91) Sui disegni di Francesco Guardi cfr.: MORASSI, 1975, III. Per questo disegno: cat. 286, p. 128. Repliche e una copia si trovano al Museo del Castello di Milano.

(92) cfr. HADELN, 1970, p. 31; PIGNATTI, *Tiepolo Disegni*, Firenze 1974.

(93) Sui disegni di Giandomenico: BYAM SHAW, 1962, n. 82; M.E. VETROCQ, *Domenico Tiepolo's Punchinello Drawings*, Stanford 1979.

(94) Per lo Zanetti: A. BETTAGNO, *Caricature di A.M.Z., Cat. della mostra*, Vicenza 1969; A.D. BROWN, in «Master Drawings», 1, 1977, p. 31 sgg.

(95) Su Canova disegnatore cfr. U. RUGGERI, *Un taccuino di Antonio Canova*, in «Critica d'arte», 1974; ARGAN-BARBIERI, *Disegni di Canova nel Museo Civico di Bassano*, Roma-Milano 1982; G.L. MELLINI, *Canova Disegni*, Firenze 1984.

(96) Cfr. ARISI, 1961, *cit.* Dis. 73, p. 245; Dis. 120, p. 250.

(97) Sui disegni di Ghezzi cfr.: BODARD, «Palatino», 1967.

(98) Sui disegni di Vanvitelli cfr. W. VITZTHUM, *Gaspar van Wittel (1652/53 - 1736). Disegni delle collezioni napoletane*, Gaeta 1980.

(99) Sui disegni di Olivero cfr. V. VIALE, *Il Museo Civico 1959-60*, Torino 1960; ROLI-SESTIERI, 1981.

(100) Sui disegni di Pécheux cfr. F. DALMASSO, in «Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861», Torino 1980; F. DALMASSO, 1982.

(101) Sui disegni di Palmieri cfr.: *Cultura*, 1980; F. DALMASSO, 1982. Due *trompe-l'oeil* di Palmieri sono commentati da: J. BEAN-F. STAMPLE, *Drawings from New York Collections. The 18th Centuryy in Italy*, New York 1971, nn. 293 e 294.

(102) L'Album Varia 22 dal titolo *Disegni di Scuola Piemontese* (inv. n. 20923) contiene 110 disegni (furono catalogati da Bertini soltanto i B. 663, 664, 665, 666, 667, 673, 674). Comprende disegni di: B. Galliari, Bonzanigo, Bagetti, Marini, Boucheron, Degubernatis, Sevesi, Vacca, Gonin, Ayres, Comanedi, Collino e Beaumont; inoltre altri fogli di scuola italiana con attribuzioni inverosimili: Baroccio, Piazzetta, Perin del Vaga, Mengs, Carracci, Caroto, Landonio, Cambiaso, Stefano della Bella, ecc.

(103) Per questo album cfr. DI MACCO, 1980; DALMASSO, 1982.

(104) Cfr. G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino 1978, pp. 113-127, Astrua, 1980; L. TAMBURINI, *Giuseppe Pietro Bagetti: un occhio e una matita al servizio della strategia della gloria*, in «Atti del convegno Piemontese e letteratura 1789-1870», a cura di G. IOLI, p. 813 sgg.

(105) Cfr. L. SELVAGGI, cap. I, p. 11; BOIDI, 1965.

(106) Cfr. PELAGIO, 1979, *cit.*, p. 205.

(107) *Autobiografia*, in: Pelagio, 1979, *cit.*, p. 29.

(108) Cfr. *Cultura figurativa*, 1980, *cit.*, III, p. 1429-1431.

(109) Cfr. *Cultura figurativa*, 1980 *cit.*, III, p. 1481; 1464-65; 1148-49; 1454; 1480; 1392; 1489.

(110) Cfr. *Cultura figurativa*, 1980, *cit.*, III, p. 1475. L'album misura mm. 375x485.

(111) L'album misura» mm. 360x515; all'interno del coperchio la legatura mostra l'*ex libris* R. Hunt. In origine i disegni dovevano essere molto più numerosi, perché successivamente alla morte del principe Oddone molti fogli furono asportati.

(112) L'album misura mm. 657x540. Sul piatto la legatura ha l'*ex libris* R. Hunt.

(113) I disegni olandesi sono stati catalogati nel loro insieme (sono in tutto 225) da SCIOLLA, 1974; che nel testo viene indicato S. cfr. anche: SCIOLLA 1972, 1973, 1978. Per i disegni di Rembrandt e della sua scuola cfr. anche: BENESCH 1954-57; SCIOLLA 1972, 1974, 1976, 1978 e 1982. Alcuni disegni rembrandtiani della Reale sono discussi ora anche nel corpus di W. SUMOWSKI, 1978-1984 (8 voll.). Su questo corpus cfr.: B.B.J. BROOS, in «Oud Holland», 1984, p. 162; W.W. ROBINSON, in «Master Drawings», 3, 1982, p. 280 sgg.

(114) SCIOLLA 1982, nn. 1 e 2.

(115) Cfr. SCIOLLA 1982, nn. 3 e 4.

(116) Si tratta dell'incisione B. 103 (C. WHITE-K.G. BOON, *Rembrandt's Etchings. A new critical Catalogue*, Amsterdam-London-New York 1969, p. 56.

(117) Su questo problema critico cfr. SCIOLLA, 1978, n. 10, pp. 9-10; ID., 1982, pp. 7-8; C. THUMPEL, *Die Reformation und die Kunst der Niederlände*, in «Luther und die Folgen für die Kunst», a cura di WERNER HOFMANN, Hamburg 1983, p. 309 sgg., in part. pp. 315-317.

(118) A. BLANKERT, *General Introduction*, in «Goods, saints and heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt», Amsterdam 1981.

(119) cfr. EMMENS, *Rembrandt een de regels van de Kunst*, Utrecht 1968.

(120) Su questo problema fondamentale per l'interpretazione dell'arte olandese del Seicento cfr.: E. DE JONGH, *Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du 17 siècle*, in «Rembrandt et son temps», Bruxelles 1971; H. MEIDEMA, *Realism in Dutch Seventeenth-Century Painting in connection with Drawings by Jacques de Gheyn II*, in «Oud Holland», 89, 1975, pp. 2-18; *Catalogo della mostra: Betekenis en van Hollandse genervoorstellingen uit de zeventiede eeuw tot lering en vermaak*, Amsterdam 1976. Ultimamente, una posizione diversa è stata espressa da: SVETLANA ALPERS (*The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century*, London 1983, trad. ital. Torino 1984; ma vedi: «The Burlington Magazine», settembre 1984, pp. 580 sgg.). Vedi inoltre, per il problema dei generi: C. BROWN, *Scene of every day life Dutch genre Painting of the Seventeenth Century*, London-Boston 1984.

(121) H. GERSON, *Seven Letters by Rembrandt*, Den Haag 1961, pp. 38 sgg.

(122) Per questi aspetti: BLANKERT, 1981, *cit.*; ID., *Ferdinand Bol (1616-1680) Rembrandt's Pupil*, Gröningen 1982, p. 34; SCIOLLA, 1982, pp. 10-11. Sulle tecniche disegnative, in Olanda, all'epoca di Rembrandt, vedi ora: P. SHATBORN, *Dutch Figure Drawings from the Seventeenth Century*, The Hague 1981.

(123) cfr. W. SUMOWSKI, 1980, III, p. 1145.

(124) SUMOWSKI, 1980, n. 543; SCIOLLA, 1982, n. 11.

(125) Cfr. SUMOWSKI, 1981, n. 1345; SCIOLLA 1982, n. 17.

(126) Per Flinck disegnatore cfr. ora anche: W. SUMOWSKI, *Drei Zeichnungen von Govaert Flinck*, in *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp- Begemann on his sixtieth Birthday*, Gröningen 1983, pp. 268-269.

(127) Cfr. SUMOWSKI, 1980, n. 754 (come Gerbrandt van der Eeckhout); SCIOLLA, 1982, n. 13 (come Eeckhout, dubitativamente). Su F. Bol. cfr. ora: BLANKERT, 1982 (dove però il disegno di Torino non viene citato).

(128) Cfr. SUMOWSKI, 1981, n. 1276 a (come Samuel van Hoogstraten); SCIOLLA, 1982, n. 16 (come Samuel van Hoogstraten).

(129) Cfr. SCIOLLA, 1974, n. 36; SUMOWSKI, 1979, n. 475; SCIOLLA, 1982, n. 10.

(130) Cfr. SCIOLLA, 1982, n. 19; M. BOCKEMUHL (*Rembrandt, Zum Wandel des Bildes und seiner Anschauung im Spätwerk*, Maander-Mittenwald 1981, tav. 16) ascrive la Presentazione ancora a Rembrandt.

(131) SUMOWSKI, 1984 n. S. 1882 x e n. 1890 x ritiene i due disegni citati del 1655 ca. anziché del 1648-50. Egli non prende invece in considerazione il disegno con Donna anziana (S. 73); attribuisce inoltre a Maes la Samaritana al pozzo (S. n. 1942 x; S. 77: catalogata come di Maniera di Maes). cfr. anche SCIOLLA, 1982, nn. 20, 21 e 22.

(132) Cfr. SCIOLLA, 1982, n. 23.

(133) Cfr. SUMOWSKI, 1981, n. 1094 (come Aert De Gelder); SCIOLLA, 1982, n. 15 (come A. De Gelder). Per il quale cfr. ora: J.W. VAN MOLTKE, *Aert de Gelder*, Doornspijk 1985.

168. *Anonimo del sec. XVI:* Margherita d'Austria duchessa di Savoia, *calcografia, 130x182.*

Pagina seguente

169. *Giovanni Gaspare Baldoino:* Allegoria con Maria Cristiana di Savoia e Carlo Emanuele II, *acquaforte, 1155x750.*

(134) Cfr. per Lairesse: P. DUMAITRE, «Oud Holland», 1983.

(135) Un disegno con analoga scena è conservato al Museo di Grenoble. cfr. M. ROETHLISBERGER-C. MEYER, *Dessins hollandais du Musée de Grenoble*, Grenoble 1977, n. 71, p. 41.

(136) Cfr. E. DE JONGH, *Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du 17 siècle*, in «Rembrandt et son temps». Cat. della mostra, Bruxelles 1971.

(137) Cfr. anche i nn. 50 (1651); 51 (1652); 52 (1652) e 53 (1653).
Non va dimenticato che vero fondatore del paesaggio realistico olandese del Seicento è Esaias van Velde di cui alla Reale si conserva un importante disegno (S. 140) citato anche nella recente monografia di G.S. KEYES, (1984, D. 177, p. 270) in rapporto ad un foglio analogo, forse del medesimo taccuino, di Cambridge (D 150).

(138) Per Swanevelt cfr. SCIOLLA, 1974, nn. 129-132.

(139) Sui disegni di Berchem cfr. anche M. SHAPELHOUMAN, in «Oud Holland», 96, 1982, p. 123 sgg. A. BLANKERT (*Museum Bredius. Catalogus van de Schilderijn en Tekeningen*, s' Gravenhage 1978, p. 157; anche per van Goyen).

(140) *La civiltà olandese del Seicento*, Torino 1967, pp. 10 sgg.

(141) Per i quali cfr. SCIOLLA, 1974, nn. 141-144; nn. 2-5; n. 32; n. 128; ID., 1978, p. 13. Sui van De Velde cfr. ora i lavori di ROBINSON (1974), WEBER (1979); WEBER e ROBINSON (1979) (che non citano però i disegni di Torino) e il catalogo: *The Art of the van de Velde. Paintings and Drawings by the great Dutch marine artists and their English followers*, London 1982.

(142) Cfr. G.C. SCIOLLA, *Pittori caravaggeschi olandesi a Roma 1610-1630 e una proposta per la cerchia di Dirck van Baburen*, in «Bollettino del Centro italiano del viaggio in Italia», 1, 1981, p. 5 e sgg.

(143) A questa tendenza appartengono anche i disegni di Adriaen van Ostade, di cui alla Reale sono conservati alcuni disegni a lui attribuiti (SCIOLLA, 1974, nn. 83-87). La recente trattazione di B. SCHNACKENBURG (1981), a proposito di questi fogli ha prospettato quanto segue: il n. 16482 b è copia dell'originale di New York, come dallo scrivente già proposto; il n. 16485 è copia di un originale al Rijksprentenkabinet di Amsterdam (inv. n. A); il n. 16486 è una imitazione; il n. 16487 potrebbe essere di Dusart; il n. 16490, dal sottoscritto già posto in relazione con l'incisione di Dusart 1685 potrebbe essere copia da un disegno di C.D. dello stesso; il n. 16491 forse è copia di uno sconosciuto disegno di A. van Ostade. Dubbi infine sulla proposta per il n. 16489, dall'autore ritenuto copia di un dipinto del 1637 di van Ostade, invece di altissima qualità.

(144) Cfr. anche i nn. 174-176 (SCIOLLA, 1974).

(145) SCIOLLA, 1978, p. 8.

(146) Cfr. anche i nn. 174-176 (SCIOLLA, 1974). Oltre a questi disegni nella sezione dei disegni olandesi della Biblioteca Reale figurano altre opere di Cornelis Bega (cerchia) (SCIOLLA, 1974, nn. 9; per il quale cfr. ora: BEGHEYN, «Oud Holland», 93, 1979, pp. 270 sgg.); Pieter Quast (SCIOLLA, 1974, n. 103; per il quale cfr. ora: STAUTON-HIRST, in «Oud Holland», 96, 1982, pp. 213 sgg.); Jacob Ruisdael (cerchia) (SCIOLLA, 1974, nn. 119 e 120; per il quale cfr. ora: J. GILTAY, «Oud Holland», 94, 1980, p. 141 sgg.); Cornelis Saftleven (SCIOLLA, 1974, n. 122): per il quale cfr. ora W. SCHULTZ (*Cornelis Saftleven 1607-1681 Leben und Werke*, Berlin-New York 1978; non viene considerato però il disegno attribuito di Torino); Herman Saftleven (SCIOLLA, 1974, nn. 123-125; per il quale cfr. ora: W. SCHULTZ, *Herman Saftleven 1609-1685 Leben und Werke*, Berlin-New York 1982 non cita però i disegni di Torino); infine di Paulus van Vianen, di cui è un disegno problematico (copia o derivazione), cfr. S. 150 e GERSZI, 1982, K. 17.

(147) Sui disegni di scuola fiamminga della Biblioteca Reale cfr. SCIOLLA, 1973, 1974 e 1978.

(148) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 17.

(149) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 17.

(150) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 18.

(151) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 16.

(152) Cfr. D'HULST, 1974, n. A 282 e n. A 362; SCIOLLA, 1978, pp. 15 e 16. cfr. anche: R. D'HULST, *Jacob Jordaens*, London 1978; ID, in «Master Drawings», 4, 1980, p. 360 sgg.

(153) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 17.

(154) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 15.

(155) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 17.

(156) Per Teniers il giovane si veda ora: J.P. DAVIDSON, *David Teniers the Younger*, London 1980 (con un capitolo sull'attività grafica).

(157) Cfr. J.G. VAN GELDER, *Flemish Drawings of the Seventeenth Century*, London 1972, p. 33.

(158) Cfr. G. ROMANO, *Jan Miel pittore di storia, tra Roma e Torino*, in *I rami incisi dell'Archivio di corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, Torino 1981, pp. 323 sgg.

(159) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 16.

(160) Sui disegni di scuola tedesca della Biblioteca Reale di Torino cfr.: BERTINI, 1965; SCIOLLA 1974 e 1978.

(161) Cfr. SALVINI, 1973; STRAUSS, 1974, nn. 1500-1519; SCIOLLA, 1978, p. 18.

(162) Cfr. SALVINI, 1973, pp. 10-11.

(163) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 10.

(164) Cfr. R.L. MC GRATH, *The Dance as Pictorial Methaphor*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1977, pp. 81-92.

(165) BERTINI, 1965, pp. 78-80. Per Hans Baldung cfr. anche: KOCH, 1981.

(166) Cfr. BERTINI, 1965, *cit.*, p. 80.

(167) I disegni di scuola francese della Biblioteca Reale sono stati studiati nel loro insieme da: GRISERI, 1951 e 1957 (cfr. anche SCIOLLA, 1972).

(168) I disegni di Poussin sono stati studiati da: FRIEDLÄNDER-BLUNT, 1939-1974; GRISERI, 1951, BLUNT, 1979. Per i disegni di Poussin cfr. anche i contributi di BLUNT in «Master Drawings», 1976 e 1979.
Quelli di Claude sono stati invece catalogati e discussi da ROETLISBERGER, 1968. Nell'ambito dei disegni poussiani della Reale è stato inoltre isolato un nucleo attribuito a Charles Mellin (PRAT, 1981; THULLIER, 1981; ROSENBERG 1982; CLAUDE LORRAIN, 1982) (cfr. n. 79: l'Annunciazione n. 16300 di Torino posta in rapporto con il bozzetto di Ponce; nn. 85 e 86: I santi Paolo e Antonio eremiti nn. 16294 e 16281 per uno dei pannelli della volta di Montecassino; nn. 92 e 93: Annunciazioni). Per Mellin cfr. anche G. FALCIDIA, 1984, in «Scritti di storia dell'arte in onore di F. Zeri», Milano 1984. Sui metodi compositivi e disegnativi di Claude cfr. ora anche: *Claude Lorrain 1600-1682: A Symposium*, ed. by P. ASKEW, National Gallery, Washington 1984.

(169) FRIEDLÄNDER, 1939, n. 92, p. 45; BLUNT, 1979, p. 63.

(170) FRIEDLÄNDER-BLUNT III, 1953, n. 179, p. 20; SCIOLLA, 1978, p. 20; BLUNT 1979, pp. 84-86.

(171) Cfr. ROETLISBERGER, 1968, n. 138, p. 121; n. 187, p. 133.

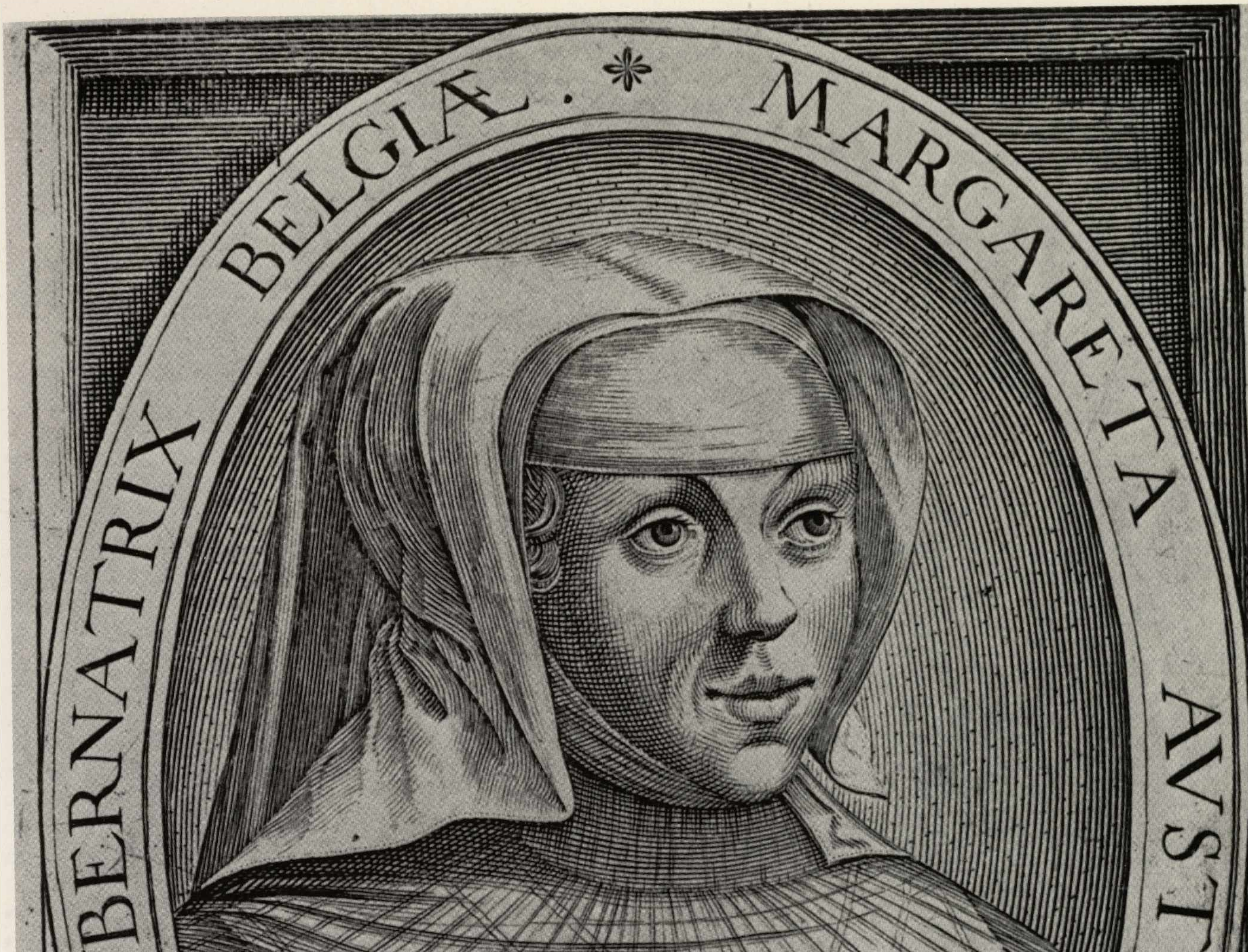
(172) Cfr. DORIVAL, 1976, n. 2041, p. 385.

(173) Cfr. SCIOLLA, 1978, p. 20.

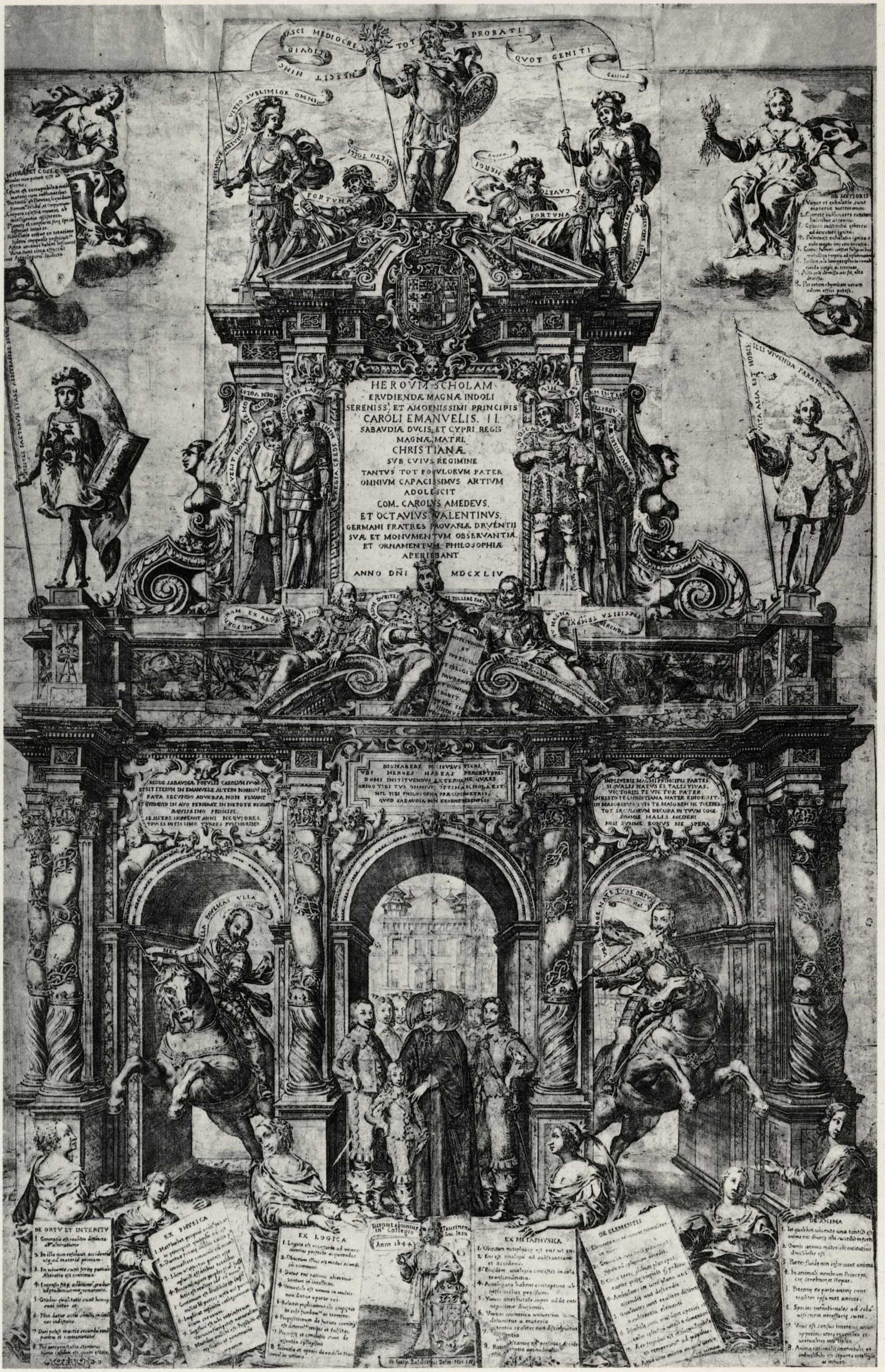
(174) I fogli del Settecento sono stati studiati complessivamente da: GRISERI, 1957.

(175) Su Greuze cfr. ora: E. MUHALL, Hartford 1976.

(176) Per Hubert Robert disegnatore cfr. anche: *Autour de David. Disegni neoclassici del Museo di Lille.* Catalogo della mostra a cura di H. OURSEL e A. SCOTTEZ, Roma 1984, pp. 143 sgg.


MARGARETA AVSTRIACA DOVAG. SABAVDIÆ GVBERNATRIX BELGIÆ.
Obyt An.° 1530, Ætatis 50.

Margareta van Oostenrÿck Douagire van
Savoyen, Gouvernante der Nederlanden.


HEROVM SCHOLAM
ERVDIENDÆ MAGNÆ INDOLI
SERENISS.I ET AMOENISSIMI PRINCIPIS
CAROLI EMANVELIS. II.
SABAVDIÆ DVCIS, ET CYPRI REGIS
MAGNÆ MATRI
CHRISTIANÆ
SVB CVIVS REGIMINE
TANTVS TOT POPVLORVM PATER
OMNIVM CAPACISSIMVS ARTIVM
ADOLESCIT
COM. CAROLVS AMEDEVS.
ET OCTAVIVS VALENTINVS.
GERMANI FRATRES PROVANÆ DRVENTII
SVÆ ET MONVMENTVM OBSERVANTIÆ
ET ORNAMENTVM PHILOSOPHIÆ
APERIEBANT
ANNO DÑI MDCXLIV
DIGNABERE DISCIPVLVS ESSE
VBI HEROES HABEAS PRÆCEPTORES
DOMI INSTITVENDVS EXTERNA NE QVÆRE
ORIGO TIBI TVA OMNIVM OPTIMA SCHOLA EST
NIL TIBI PHILOSOPHA PRÆCIPIT METRIS
QVOD SABAVDIA NON EXORNET EXEMPLIS
REDDE SABAVDIÆ POPVLIS CAROLVM SVVM
ET SIT ITERVM IN EMANVELE ALTERO NOBISCVM DEVS
FATA SECVNDO ADVERSA NON FLVANT
ET QVIDQVID IN AVO PERIERAT IN NEPOTE REDDATVR
ÆQVISSIMO PRINCIPI
RESISTERE INSPERANT ANNI NEQVIORES
IMPLEVERIS MAGNI PRINCIPIS PARTES
SI QVALIS NATVS ES TALIS VIVAS.
VICTORIIS TE VICTOR PATER
CHRISTO TE CHRISTIANA MATER EDIDERIT
IN MAIORIBVS TVIS TE MAIOREM NE TOLERES
TOT SÆCVLORVM DECORA IN TVVM COGE
OMNIS MALIS MEDERI
NISI SVMME BONVS NE SPERA
NEC BELLA PAVESCAS VLLA
AGE NATE TVOS ORTVS
NASCI MEDIOCRES
TOT PROBATI
QVOT GENITI
DE ORTV ET INTERITV
EX PHYSICA
EX LOGICA
Disputabuntur in Collegio Taurinensi Soc. Iesu
Anno 1644
EX METAPHYSICA
DE ELEMENTIS
DE ANIMA

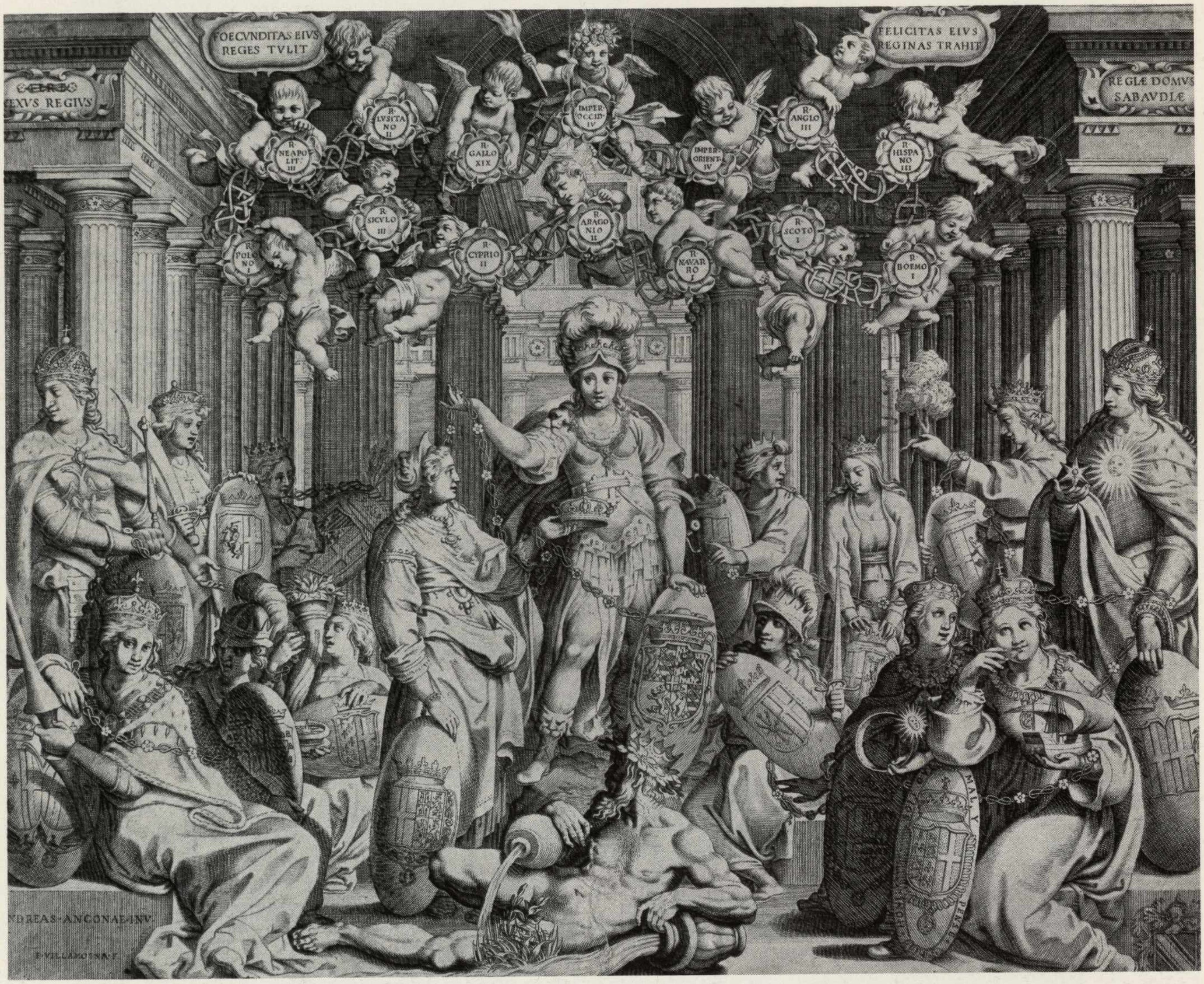
Le incisioni

Luciano Tamburini

Il principe$^{(1)}$

Come l'elevazione naturale suscita l'idea d'un Nume che vi risieda e incita a erigere muri per contenerlo, così il vertice della società si perde anch'esso nelle altezze e s'apparta sdegnosamente dalla base.
Quando Balthasar Graciàn pubblica nel 1637 El Héroe indica la dismisura che caratterizza quel distacco: l'essere che sta al sommo non è più un uomo. Di esso ha i connotati fisici ma a tal punto contraffatti da apparire poco meno d'un idolo. Suggerisce infatti l'idea sacrale d'un potere ricevuto per grazia, indipendentemente dal merito e dalla virtù. Risiede su una sommità sociale che dà vertigine e tutti debbono esemplarsi su di lui perchè egli è il Principe, cioè il paradigma ultimo e supremo. Nessuno, se non Dio, gli è superiore e di molti attributi divini usa come contrassegno. A un certo punto della storia identifica perfino la sua solitudine raggiante con quella del Sole, e in questo ritorno a una comparazione antica realizza la più clamorosa manifestazione della sua alterità. I «Lumi» settecenteschi saranno, al confronto, pallidi anche se più penetranti: non irroreranno più, quale forza fecondante, la materia ma, quali piccoli laser, la penetreranno per scrutarne la composizione.
Per primo viene dunque il Principe, colui che può disporre di tutto in assoluto, che dà l'*imprinting* alla società, la cui volontà è legge. Ma la prima immagine che s'affaccia in questa nostra silloge s'offre in totale spoliazione d'ornamenti, austera di costume, secca di taglio e tuttavia spiritualmente viva nei grandi occhi, nel naso pronunciato, nella bocca carnosa circondata da leggere pieghe, nei riccioli involontariamente uscenti dal severo soggolo. È espressione di un animo che ha rinunciato al fasto ma che mostra, per contro, una indomabile forza.
È il ritratto, anonimo, di Margherita d'Austria (Inc. I. 107) «Douagire van Savoijen, Gouvernante der Nederlanden» (1479-1530). Figlia dell'imperatore Massimiliano, fu promessa sposa di Carlo VIII di Francia, consorte di Juan di Castiglia (1497-98) e poi di Filiberto II di Savoia (1501-04). Alla morte del fratello Filippo il Bello (1506) fu incaricata della reggenza dei Paesi Bassi: abbandonati gli stati sabaudi, specie la prediletta dimora di Pont d'Ain, entrò a Gand nel 1507, «vetue d'une robe de drap noir fourrée d'ermines, et dessus son cuevrechief de derriere avoit ung chapeau troissé d'une cornette de tappetas qui bien lui seoit», funebre apparizione occultante l'intuito politico e la ricchezza culturale. Diversa è l'effigie che appare su una medaglia del Museo Civico di Torino: affrontata a Filiberto, il profilo giovanile spicca nella sua purezza col turgore delle guance e del seno, mentre il drappo panneggiato sulla cuffia, non ancora vedovile, ha nelle corpose pieghe sapore arcaico. Diversa ancora appare in medaglie e gettoni coniati nei Paesi Bassi durante la sua reggenza: sul viso, adunco e disseccato, posano un ricco diadema o una corona, l'abito è opulento. Ma i motti impressi sul verso sono richiami alla caducità del vivere, che della sua esistenza fu il sentimento più accarezzato. Al celebre lamento del suo Album («Me fauldra il toujours ainsi languir? / Me fauldra il enfin ainsi mourir? / Nul n'aura il de mon mal congnoissance? / Trop a duré car c'est dès mon enfance») s'accompagnano infatti «imprese» di grande scoramento: «Spoliat mors munera nostra; Fortune Enfortune Fort Une» su un albero fronzuto minacciato dalla folgore. Pure, seppe circondarsi di personalità eminenti, da Jean de Marnix a Louis Barangier a Mercurino Arborio di Gattinara, e di squisite dame, Margherita di Valperga, Louise d'Entremont, Jeanne de Foy.
E se fu protagonista attiva di eventi storici (Trattato di Cambrai, 1508; Paix des Dames, 1529) non meno si cimentò nelle lettere, partecipando alla stesura del Palais d'Honneur féminin redatto da Jean Lemaire de Belges, dedicatario anche, nel 1505, della Première Espitre de l'Amant Verd à Madame Marguerite Auguste. Alla sua morte fu stampata a Malines una Complainte, di estrema rarità, che ne rimpiange in toni non retorici la capacità di governo e la sollecitudine umana: «Des desoles tu estois le reffuge / En traictant paix par ta habilite / Dame de paix grant et petit te iuge / Tu a appaise de guerre le deluge / Plus de troys foys par ta grande bonte».
Scarnita, ma intensamente vitale, l'immagine qui pubblicata chiude nel solenne ovale dedicatorio un ritratto per nulla aulico, ridotto per semplificazione all'apparenza quotidiana: non in trono e neppure in cenotafio, ma ancora intrisa d'umori, le pupille miranti oblique il mondo, l'ombra d'un sorriso (pietà o disdegno?) sulle labbra, mentre il resto s'occulta sotto velo e corpetto, le cui pieghe rigide paiono fragile corazza. Di tante auree crisalidi che vedremo in seguito, questa pare la più commovente: perchè è sì il ritratto d'una morta, ma non immagine di morte.
A cent'anni di distanza si situa la scenografica, complessa Allegoria (U. II. 85/2) di Giovanni Gaspare Baldoino (nizzardo, attivo fra il 1622 e il 1677) stampata nel 1644 dal conterraneo A.G. Arnaud per la tesi di laurea discussa dai fratelli Carlo Amedeo e Ottavio Valentino Provana di Druent, «in collegio Societatis Jesu» di Torino. L'immensa tavola si presta a varie chiavi di lettura ed è anzitutto mae-

170. *Andrea Lilli — Francesco Villamena:* Le famiglie regnanti imparentate con Casa Savoia. *bulino, 450x364.*


FOECVNDITAS EIVS REGES TVLIT
FELICITAS EIVS REGINAS TRAHIT
EXVS REGIVS
REGIÆ DOMVS SABAVDIÆ
R· NEAPOLIT III
R· LVSITANO II
R· GALLO XIX
IMPER OCCID· IV
IMPER ORIENT· IV
R· ANGLO III
R· HISPANO III
R· POLONO
R· SICVLO III
R· CYPRIO II
R· ARAGONIO II
R· NAVARRO I
R· SCOTO I
R· BOEMO I
NDREAS·ANCONAE·INV·
F·VILLAMENA·F·

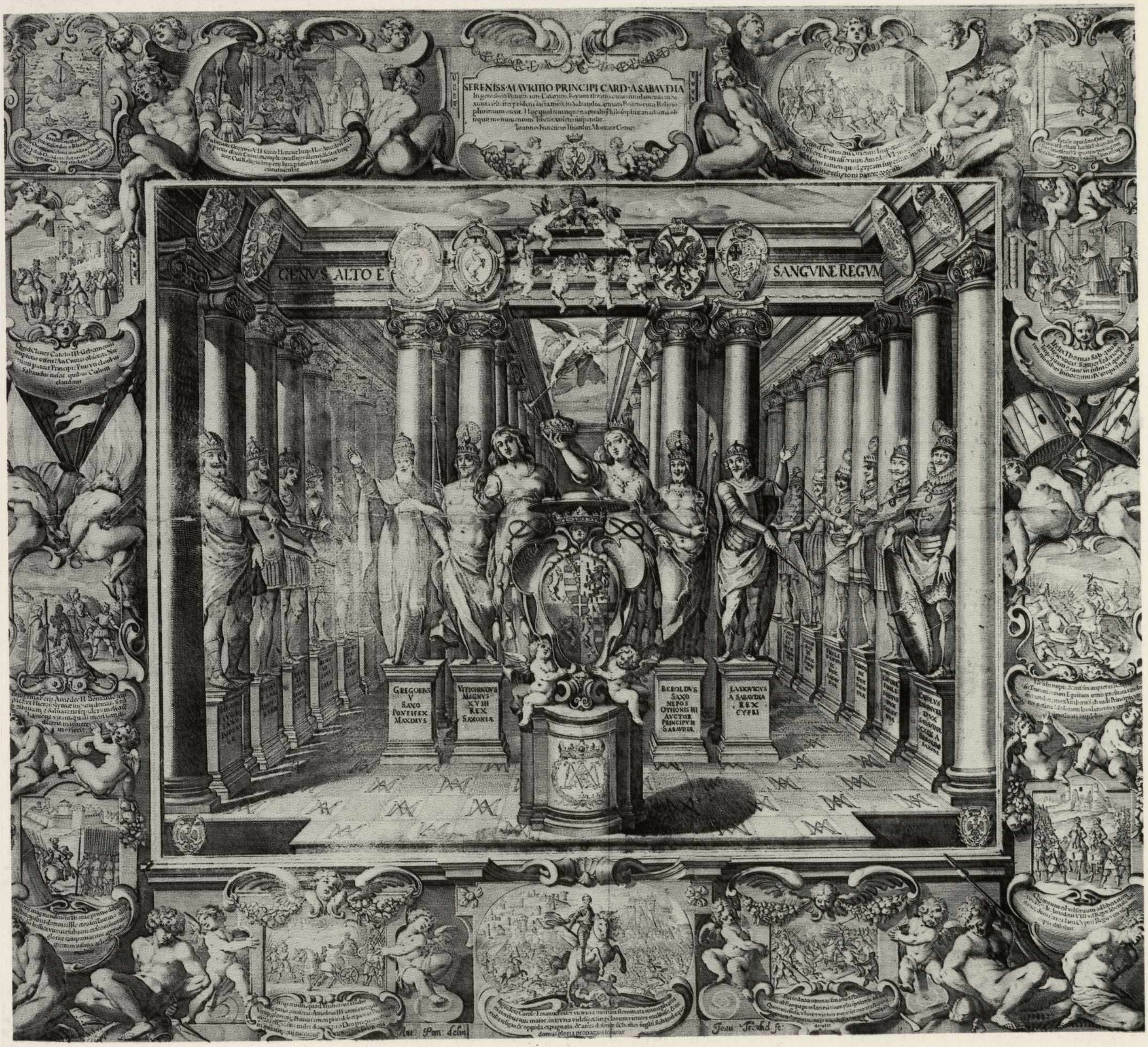
stosa per respiro e impaginazione. Un secolo non è trascorso invano e se ne ha dimostrazione non solo nelle grandi dimensioni ma nella ricchezza esornativa che non lascia vergine alcun spazio e tutto colma di statue, iscrizioni, cartigli, fregi, figure umane. La prima e più evidente indicazione è data dai personaggi campeggianti al centro dell'arcata: la reggente Maria Cristiana col figlioletto Carlo Emanuele fra i principi Tommaso e Maurizio. I loro abiti eleganti fanno avvertire il balzo che la moda ha compiuto nel frattempo e se un nesso v'è fra Margherita e Maria, cioè la condizione vedovile, nulla accomuna nella *mise* la seconda alla prima. L'Allegoria celebra, più che il cimento accademico, quello bellico, appena composto, dei Savoia. Un arco di così incredibile altezza, ornato di colonne tortili, frontoni elaborati, contornato da volute e protomi muliebri, solennemente stemmato, non poteva né in quel momento né oltre essere eretto in Torino. La fantasia supplisce quindi alla realtà enfatizzandola. Il barocco incipiente si sente, al di là delle figure, nel referto classico (Cassiodoro, Stazio, Ausonio) e nel bisticcio linguistico («Victoriis Te Victor Pater / Christo Te Christiana Mater Ediderit») oltre che nella foga dei cavalli impennati che portano in groppa due duchi sabaudi. La grande incisione è stata anche chiamata Veduta del Palazzo Madama e non è elemento secondario infatti, per lo studioso d'arte, la delineazione del «Castello» nello sfondo. D'un ventennio anteriore è un'altra «Allegoria» per tesi raffigurante Le famiglie imparentate con Casa Savoia (U. II. 105), disegnata da «Andreas Anconae» (Andrea Lilli, Ancona, 1555 - ivi, 1631?) e incisa da Francesco Villamena (Assisi, 1565 ca. - Roma, 1625-26 ca.) fra il 1623-25.

Rappresenta la Savoia in piedi, reggente il collare dell'Annunziata e lo stemma del card. Maurizio, con sotto il Po versante acque. La circondano quattordici figure femminili incoronate, simboleggianti i paesi imparentati, cui rispondono in alto, avvinti da nodi d'amore col motto FERT, quattordici puttini alati esibenti in modo «parlante» i titoli. Benchè l'uso del bulino sia magistrale, la scena — diversamente dalla precedente — riesce statica.

Neppure le colonne scanalate disposte prospetticamente, la fuga dell'architrave con la volta muta verso l'edificio terminale, ottengono effetto di profondità. Fisse, le allegorie stanno sulla scena come un *tableau-vivant* nel quale, più che la voce, è essenziale la presenza. Il gusto di Maurizio può entrarvi per qualche aspetto; non manca tuttavia impaccio nell'esecuzione.

Pure al card. Maurizio (in quanto dedicatagli dal conte Giovanni Francesco Isnardi di Montalto) si riferisce un'altra Allegoria di Casa Savoia (U. II. 89) di Antonio Pom e Joan Froeschel composta di due rami: una cornice a tredici riquadri con imprese sabaude e una tavola centrale con statue di conti e duchi, la quale — per le figure allineate e le colonne in prospettiva da cui fuorescono braccia scettrate — s'imparenta con la precedente. L'illusione di profondità è data dal gioco alterno di luci e ombre che investono obliquamente le architetture più che dall'iterazione inerte dei personaggi. Sull'architrave, fregiata di puttini e stemmi non dissimili dai precedenti, s'apre un cielo annuvolato da cui scende la Fama immettendo nella marmorea staticità della scena l'unico palpito di vita. Campeggia al centro l'arme di Maurizio, sormontata dal cappello cardinalizio: arme che

171. *Antonio Pom — Joan Froeschel:* Allegoria di Casa Savoia, *bulino, 740x650 (riquadro centrale: 530x425).*


SERENISS·MAVRITIO PRINCIPI CARD·A SABAVDIA
GENVS ALTO E
SANGVINE REGVM
GREGORIVS V SAXO PONTIFEX MAXIMVS
VITICHINDVS MAGNVS XVIII REX SAXONIA
BEROLDVS SAXO NEPOS OTHONIS III AVCTOR PRINCIPVM SABAVDIÆ
LVDOVICVS A SABAVDIA REX CYPRI
CAROLVS DVX
Anton. Pom. delin.
Joan. Froeschel fe.

172. *Francesco Curto:* Giardino fantastico con simboli, *bulino colorato, 237x337.*

per essere quella adottata nel 1559 da Emanuele Filiberto (Westfalia, Sassonia, Chiablese, Aosta, Savoia) e non surrogata ancora da quella regia del 1632, parrebbe situare l'incisione anteriormente a questa data: comunque Maurizio depose la porpora nel 1642. Vivacità pittorica ben maggiore ha invece la cornice, ove le tredici scene con fatti dei Savoia (da Amedeo II a Carlo Emanuele I) sono intercalate da «prigioni» a coppie, protomi femminili, amorini, trofei d'armi, tamburi, vessilli, festoni, che per scioltezza di segno e freschezza d'invenzione paiono connettersi alle decorazioni che in quel giro d'anni cominciavano a ornare le pareti delle dimore ducali.

Il Carlo Emanuele fanciullo ritratto nell'Allegoria dei Provana s'è spento da pochissimo quando un conte Vitali commissiona nel 1675 per una tesi di laurea a Domenico Piola (Genova, 1627 - ivi, 1703) e ad Antoine de Pienne (parigino, attivo nella seconda metà del secolo e morto forse a Mondovì dopo il 1695) l'aulico ritratto in trono di Maria Giovanna Battista di Nemours (U. II. 107). La reggente, in abito vedovile, più che ai funerei ritratti della Galleria Sabauda e del Museo Civico di Torino s'avvicina a quello eseguito dal medesimo De Pienne nel 1665 per le sue nozze. Dieci anni intercorrono fra l'uno e l'altro, tuttavia i lineamenti non mostrano flessione. Sono scomparsi solo gli abiti fastosi ma il nero abito è impreziosito dal candore dell'ermellino e una maestà piena di *Machtwolle* impronta la figura assisa, il gesto indicativo della mano, la scritta nel cartiglio: «Quam statuo vestra est» (dall'Eneide). Da poco sono trascorsi i giorni pieni e irripetibili al fianco del marito, un lustro separa appena dalla maggiore età del figlio e dallo scontro con una ben più salda volontà di potenza. In questo promettente interludio la reggente ha ancora spazio per progetti, imprese, sogni e il viso non mostra la piega amara (quasi anticipante il futuro) del sontuoso ritratto di Nanteuil (1678) nel Theatrum Sabaudiae. Mentre putti con scettri, serti, cornucopia, dispensano gloria ed abbondanza, personaggi sapienziali s'aggruppano attorno al trono coi propri simboli. Una città enigmatica occupa lo spazio intermedio né s'intuisce se ad essa accenni la duchessa o ai beni che fiottano dalla cornucopia, o a entrambi.

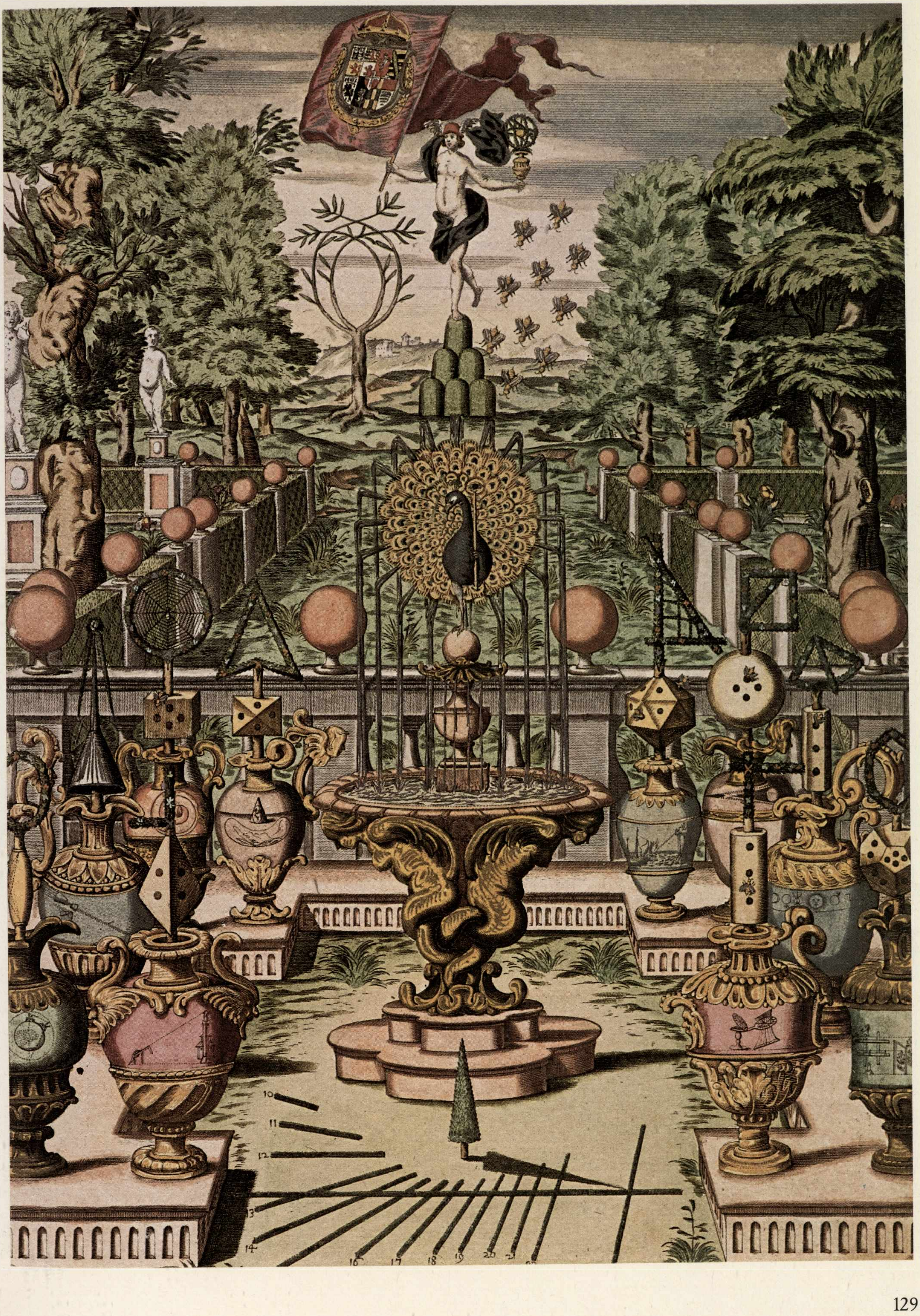
Quale l'età di Vittorio Amedeo II giovinetto nella tavola offerta dal Regio Elemosiniere Francesco Gonteri, realizzata da Andrea Pozzo (Trento, 1642 - Vienna, 1709) e da Georges Tasnière (Besançon, 1632 - Torino, 1704) e raffigurante un Personaggio femminile in atto di ritrarlo? (U. II. 81). Ancora sotto tutela della madre, benchè ormai maggiorenne, o già dopo la presa di potere del 1684? La composizione a piramide, dominata dall'effigie del Beato Amedeo, s'ambienta fra nitide colonne classiche tagliate a mezzo mentre un rocco messo di sghembo in primo piano crea il distacco necessario perchè l'immagine della pittrice campeggi in tutta l'ampiezza del gesto. Ombre intense s'addensano sui corpi, s'ingolfano nei panneggi, rendendo luminescenti volti e membra; la semioscurità sperde addirittura le figure di fondo che quasi paiono stamparsi sull'alto zoccolo. Tenera è l'effigie del principino, cui l'artista apporta estremi tocchi quasi a renderla parlante, quasi a fissare e far durare un'acerba e breve adolescenza presto annullata dalla ragion di Stato.

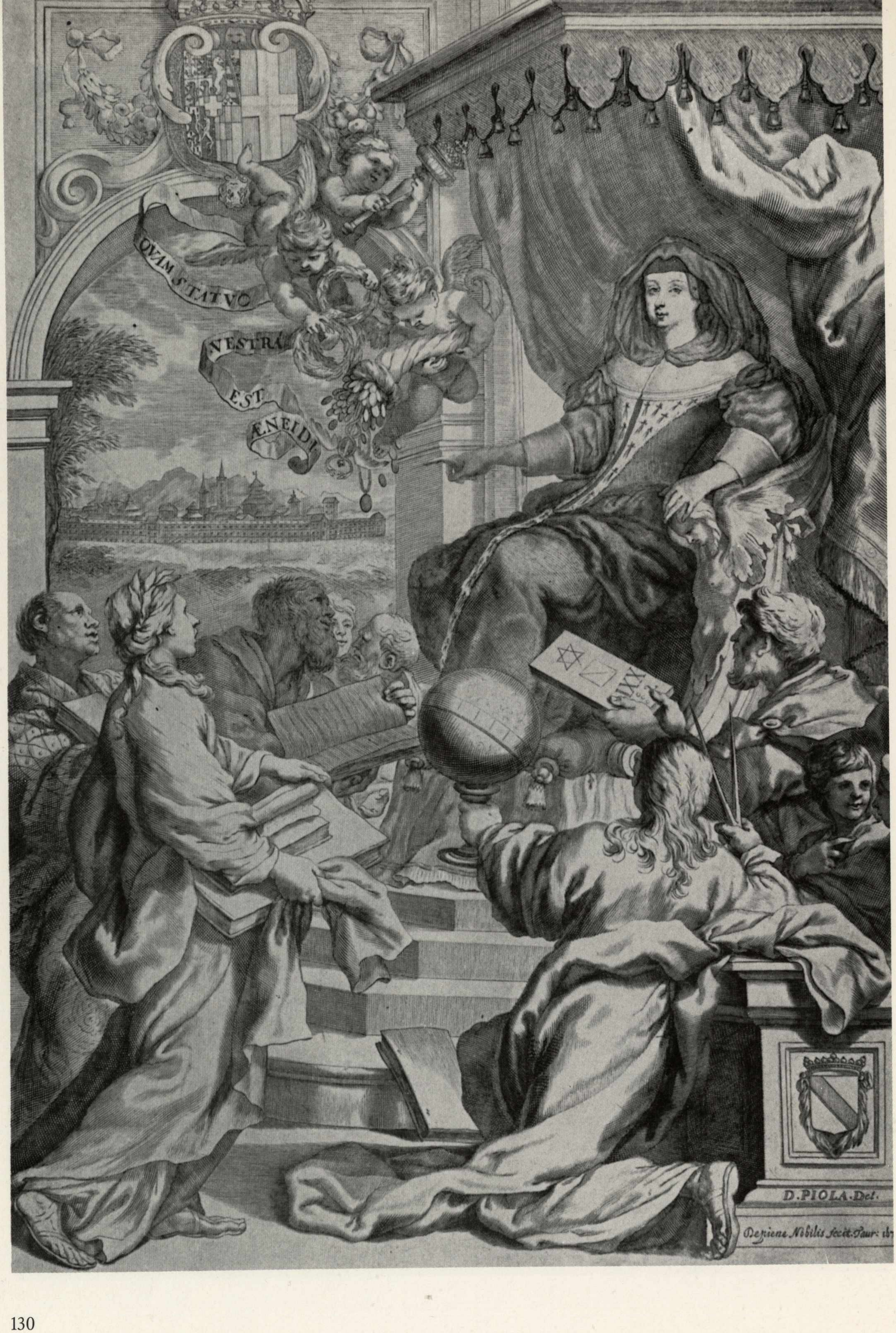
Non datato è un altro Ritratto di Vittorio Amedeo II (U. II. 104) con le mappe del Monferrato, Alessandrino, Lomellina e della Valsesia, opera di Jean-François Cars (Parigi, 1665 - ivi, 1763) e di Giulio Cesare Grampin (Torino, 1650 ca. - ivi, 1732), disegnata a Parigi e incisa a Torino. La presenza delle due carte indica però trattarsi dell'ampliamento territoriale conseguente alla pace di Rastadt (1714). Lo stemma che compare sotto l'immagine del sovrano non è però ancora quello di Sicilia, ma di Cipro. La quinta architettonica a sinistra serve al fine celebrativo, e i putti alati e le dolcissime figure muliebri immettono una nota di grazia che attenua il memento bellico rappresentato dalle due fortezze sui colli. Un cartiglio reca il detto: «Clarescunt sub sole novo» e il disco solare, antropomorfizzato, sembra irridere più che emulare quello del re di Francia, uscito sconfitto dalla guerra. In quel sole «nuovo» s'intravede, pur tra le delusioni, l'esultanza per il rinverdirsi del lauro sabaudo; trionfale è infatti lo spazio riservato alle carte, esibite da putti quasi travolti dal vento della gloria: un vecchio sogno che si realizza infine. Resta il taglio duro della bocca e lo sguardo insondabile a significare che si sarebbe voluto altro.

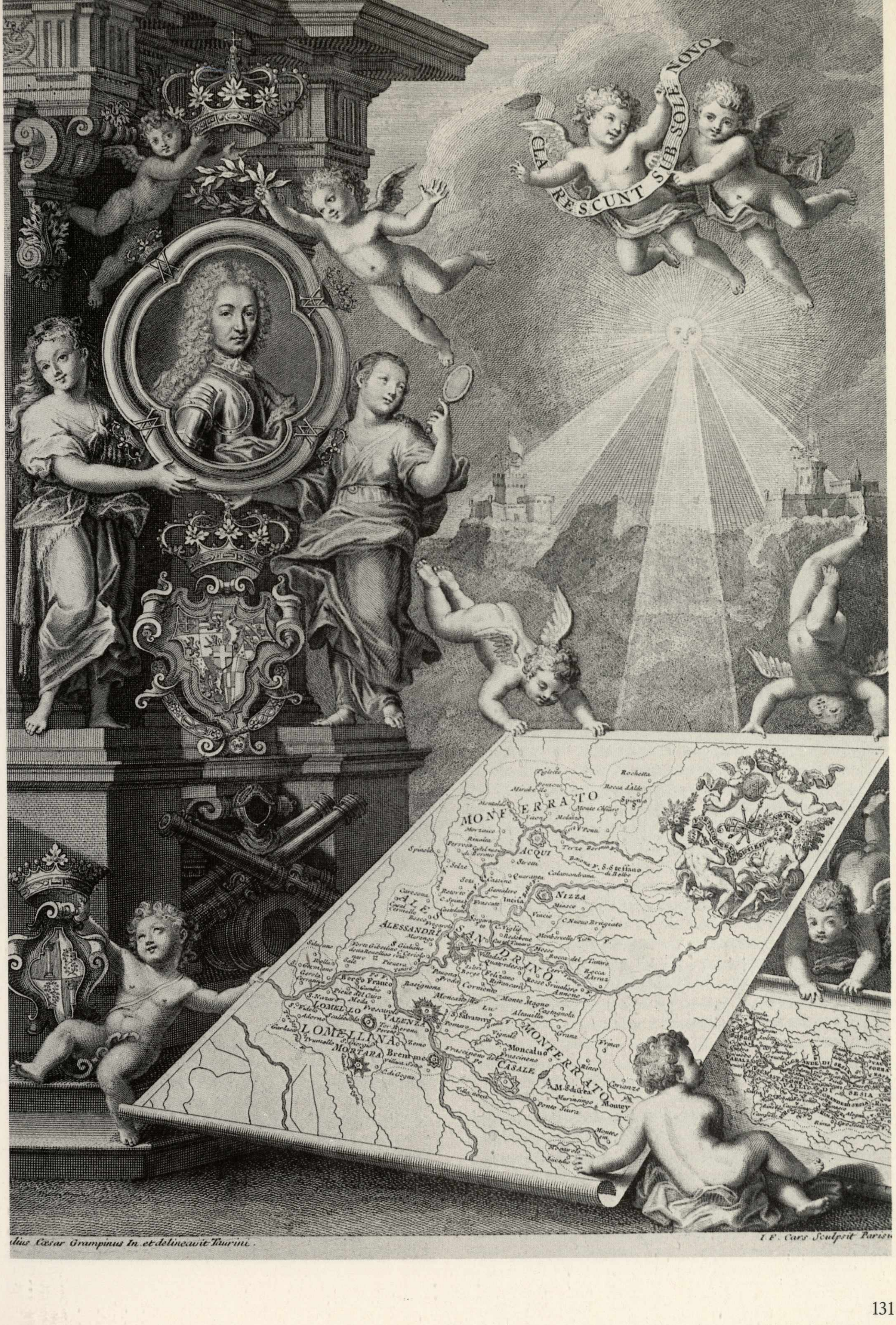
Di poco posteriore (fra il 1713-20) è il Busto di Vittorio Amedeo II con le carte di Sicilia e degli Stati di terraferma, degli stessi artisti (U. II. 58). Lo stemma è già inquartato con l'aquila siciliana «di nero caricata nel petto di uno scudo di Savoia» e la tavola è assai più complessa, armonica, allusiva della precedente. Più frivolo è perfino il simulacro del re, che nella parrucca incipriata e nel sorriso infine disteso pare spoglio d'un greve fardello. Il nastro che lo contorna, con la dedica «Victori Pacifico», è segno di un'euforia che dall'alto cala in basso con *entrain* festoso. Marte in armi che pare genuflettersi, il leggiadrissimo Mercurio elevante il caduceo e accennante alle due mappe affrontate in un gusto quasi a intarsio, Minerva che ha deposto lo scudo con la Gorgona e l'asta ormai inutile (e perciò avvolta d'alloro) sono rincalzati, nella loro versione pre-rococò, dal generismo della fucina ardente di Vulcano (allusione all'Etna) e dalle forme un po' manierate dei Ciclopi.

La cornucopia sui gradini sviluppa un moto opposto a quello della lancia ma, oltre ad essere per sé una graziosa natura morta, collega lo scudo con le armi di Sicilia al piede e al ginocchio del Ciclope, quasi ad alludere alla geometricità della Trinacria.

Statico e ridondante è il Laterale di Luogo Magnifico con statua equestre di Carlo Emanuele III (U. II. 68) inciso nel 1750 a Venezia da Francesco Antonio de Pellery (Carmagnola, 1718 - ivi, 1776). In una lunga epigrafe l'artista parla di «afflictae ratio valetudinis, magistrorum inopia, angustiae temporis aliaque plura impedimenta», quasi a scansare la critica, facilmente esprimibile, d'un *assemblage* prolisso e ambizioso anche se colto. Il «Luogo Magnifico» ha più della chiesa che del palazzo ma si popola di strani simboli che non si adattano né all'una né all'altro. Vi sono i simulacri


10
11
12
13
14
16
17
18
19
20
21


QVAM STATVO
NESTRA
EST
ÆNEIDI
D. PIOLA Del.
Depiene Nobilis fecit Taur:


CLARESCUNT SUB SOLE NOVO
MONFERRATO
ACQUI
NIZZA
ALESSANDRINO
ALESSANDRIA
VALENZA
LOMELLINA
MORTARA
Moncalvo
CASALE
MONFERRATO
SESIA
lius Cæsar Grampinus In. et delineavit Taurini.
I.F. Cars Sculpsit Paris

Pagine precedenti

173. *Domenico Piola — Antoine De Pienne:* Maria Giovanna Battista di Nemours, *bulino, 268x386.*

174. *Jean-François Cars — Giulio Cesare Grampin:* Ritratto di Vittorio Amedeo II con le carte del Monferrato e della Valsesia, *acquaforte e bulino, 350x478.*

del Po e di Torino, una statua muliebre, mascheroni con grappoli penduli di frutti, puttini, nodi d'amore, aquile e leoni reggistemma, astanti armati affacciati ai balaustrini e, sull'ornamentazione ossessiva, s'aprono scorci di soffitti piani e di cupole, mentre alla linearità delle colonne s'oppongono contorti e muscolosi telamoni simili a Sebastiani nel martirio. In basso, sul pavimento a losanghe, accovacciate o inginocchiate, quattro figure femminili impersonano le Arti: la più prossima alla statua ha appena deposto sul gradino la pianta d'un edificio; una quinta, in piedi e incoronata, versa monete d'oro da una cornucopia. Carlo Emanuele III, perfettamente riconoscibile, non ha la maestà del ritratto in piedi della Clementi alla Galleria Sabauda: più feriale negli abiti e lineamenti, pare in procinto d'avventurarsi in una semplice partita di caccia.

Non sontuosa, assai modesta anzi, è la Maison habitée par S.M. Charles Albert à Oporto (Inc. II. 92). La litografia colorata, eseguita da Francesco Matraire (torinese, attivo nella prima metà dell'800) e Lorenzo Pedrone (torinese, come sopra) entra impropriamente in questa sezione perchè non fissa un volto ma un'assenza. Pure, sulle tante immagini encomiastiche, non ha maggior pregnanza quella del luogo che «albergò ne la indifferente calma / tanto dolore»? In essa il re si spense il 28 luglio 1849 e Luigi Cibrario, recatovisi in missione poco prima, la chiama d'Entraquintas e la dice un po' discosta dalla città, presso boschi di castagni e camelie. La camera del sovrano, con un lettuccio in ferro e pochi mobili, stava al primo piano, ma dopo morte il corpo fu trasferito in un'altra ornata di damaschi cremisi a fasce argentee, su un letto da parata, avvolto nel manto dei cavalieri di gran croce dell'Ordine Mauriziano, il capo coperto da un berretto in velluto nero con pennacchio bianco. In tale abbigliamento romantico fu deposto nella bara, collocato su un carro trionfale a foggia di trono e condotto alla cattedrale di Oporto per la cerimonia funebre, officiata in un tempietto retto da otto colonne corinzie e guarnito di bandiere «nazionali». Tutto questo la litografia non dice ma lo fa supporre nella sua timida malinconia. Il cielo, con qualche nube chiara sul rosa del crepuscolo, pare ingrigire sulle colline mentre ombre proiettate da destra a sinistra suggeriscono un sole basso all'orizzonte. Gli alberelli hanno tocchi di giallo e sul terreno sono visibili segni di veicoli, il cui andamento circolare fa pensare a visite ormai concluse in quella «a' tristi errori mèta ultima».

Lo stato

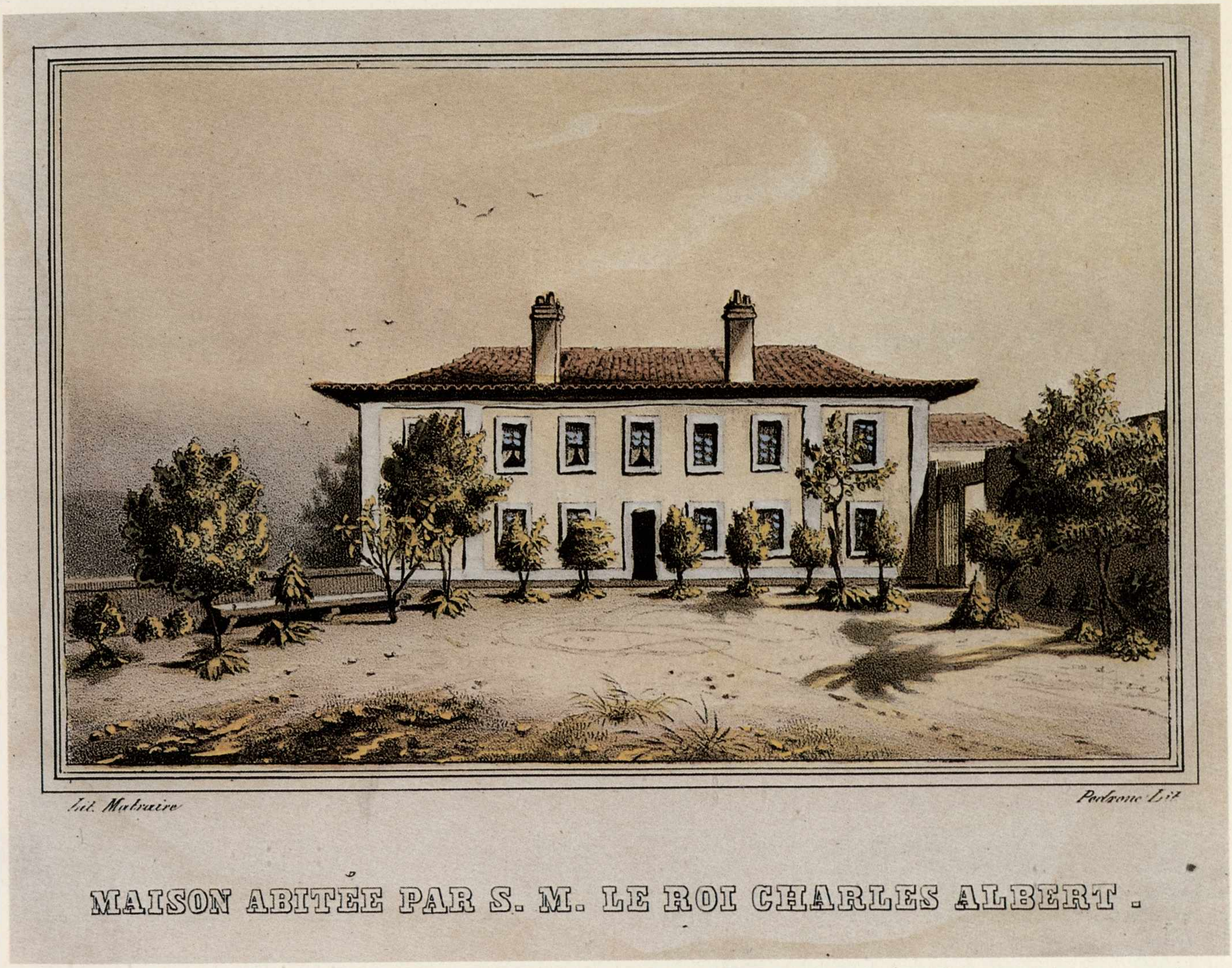
Il potere del Principe si fonda sulla terra, ampliata con mezzi bellici o pacifici, con *alliances* matrimoniali, acquisti, permute. E la terra, cioè lo Stato, va fisionomizzata per esigenze di grandezza e fini pratici. La cartografia è dunque anch'essa ritratto, impreciso dapprima e poi via via più approssimato e aderente fino alla prospezione fedele.

La prima mappa in cui c'imbattiamo, La Regione del Piamonte (Inc. III. 20), di Giacomo Gastaldi (1500-65), incisa a Venezia nel 1556 da Fabio Licinio (Venezia, 1521 - ivi, 1565) per Gabriele Giolito De Ferrari, è ancora molto imprecisa e tuttavia servirà da punto di riferimento per più d'un secolo. Gli errori non sono dovuti a imperizia ma all'incognita di un'impresa mai tentata e ne ha coscienza l'autore stesso, «cosmographo in Venetia», che conclude la didascalia con un'avvertenza piena di modestia: «Se per alcun tempo si trovasse qualche errore da huomini più periti di me in tal Sientia mi rimetaro al parer loro». La data della carta precorre di tre anni (quattro se contiamo una prima edizione xilografica del 1555) il Trattato di Cateau-Cambrésis mediante il quale Emanuele Filiberto potè rientrare in possesso dei suoi Stati, sicchè l'immagine contempla un'area non ancora restituita al legittimo sovrano. Descrive infatti «la regione del Piamonte, et quella di Monferra, con la maggior parte della riviera di Genoa, et il territorio Astesano, Alexandrino, Tortonese, Novarese, et la più parte del Pavese, et parte del Milanese»: teatri, tutti, di competizioni future. La validità dell'opera sta nella fedeltà d'impostazione dei rilievi orografici e della costa ligure; la sua incertezza, nell'arbitrarietà involontaria delle distanze e dei nomi: per restare in Piemonte, *Tranana, Stipunis, Vorvera, Butilgiera, Ragonis, Fossart, Cairasco, Aste, Mondevi.*

Più aggiornata invece — ma di mezzo c'è la Carta generale de' Stati di Sua Altezza Reale di Giovanni Tommaso Borgonio, del 1680, valida con appena qualche aggiornamento fino a Bonaparte — è la tavola de La Savoye et le Piémont (O. VI. 107) delineata nel 1684 da Domenico Giorgio Ponza di S. Martino, «Aumonier et Géographe de l'Académie de S.A. Royale à Turin» (prima metà del '600) e incisa da F. Bertin. Non è adottata, come in Borgonio, la *vue cavalière* ma, a quattro anni di distanza da quella immensa opera, la carta è suggestiva per la puntigliosa spartizione — evidenziata da contorni colorati — delle «Provinces particulières, Duchez, Principautez, Marquisats, Comtez, Baronies, etc.». Le distanze sono ancora arrischiate, la toponomastica pure, tuttavia Torino è contrassegnata dalla pianta delle fortificazioni e l'andamento oro-idrografico è attendibile. Più importante è la data d'esecuzione, in quanto il 1684 è l'anno della presa di potere di Vittorio Amedeo II e della Tregua di Ratisbona, che mira ad assicurare lo *status quo* per un ventennio. I due fatti sono collegabili fra loro se si pensa che nel 1682 la reggente aveva rinnovato col re di Francia il patto sottoscritto quarant'anni prima da Maria Cristiana: la carta mostra cioè una realtà sul punto di dirompersi.

Anche quella che segue, Le Piémont et le Monferrat (O. VI. 126), incisa nel 1744 a Parigi da Jean-Baptiste Lerouge (parigino, morto verso il 1757) e dedicata al conte de Maurepas, vale soprattutto quale documento politico: frammezzo vi sono state frattanto le carte di Nicolas de Fer (1692); Jean-Baptiste Nolin (1704); Peter Vander (1704); Jacopo Marcucci (1705); Guillaume de l'Isle (1707); Giovanni Battista Cassini (1712); Pierre Mortier (1724) e altre. Il quadro delle due regioni è «dressé sur les dernières observations Limité suivant l'art. 4. du Traité d'Utrecht», il che comporta sì maggiore aderenza al vero ma delinea soprattutto le reciproche sfe-

175. *Francesco Matraire — Lorenzo Pedrone:* Maison abitée par S.M. le Roi Charles Albert à Oporto, *litografia colorata, 465x322.*


Lit. Matraire
Pedrone Lit.
MAISON ABITÉE PAR S. M. LE ROI CHARLES ALBERT.

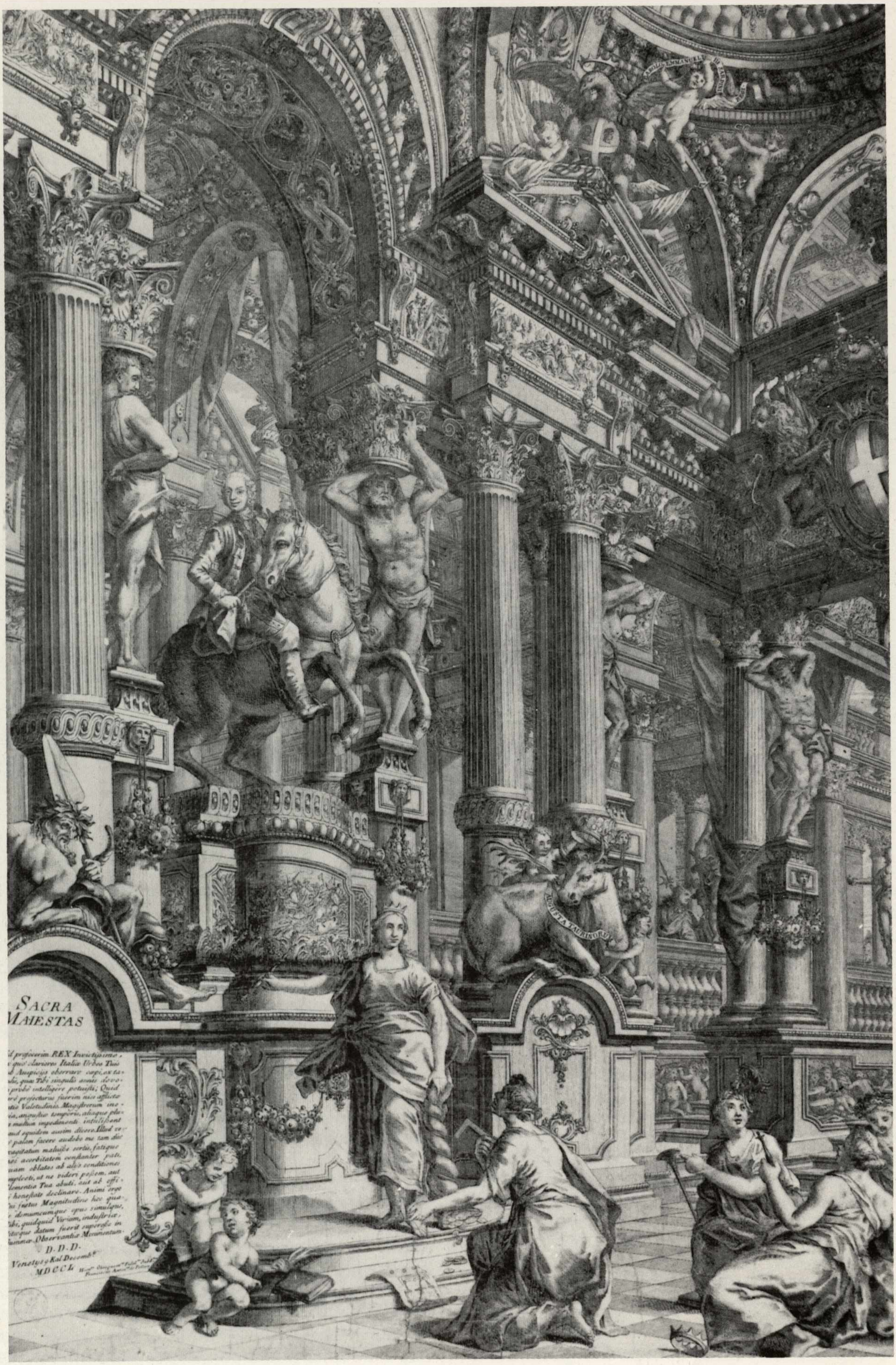
re d'influenza. Le trattative d'Utrecht, cui l'Austria si rifiutò di partecipare, s'erano concluse l'11 aprile 1713 con l'esito che abbiamo visto addietro. L'art. IV dichiarava testualmente: «S.M. Cristianissima [...] cede, et trasferisce à S.A.R. di Savoia [...] la Valle di Pragelas co' Forti d'Exilles, e di Fenestrelles, e le Valli d'Oulx, di Sezane, e di Bardonachia, e del Castello Delfino, e tutto ciò, che è à l'Acqua pendente delle Alpi verso il Piemonte». Il duca cedeva a sua volta la valle di Barcellonnette.

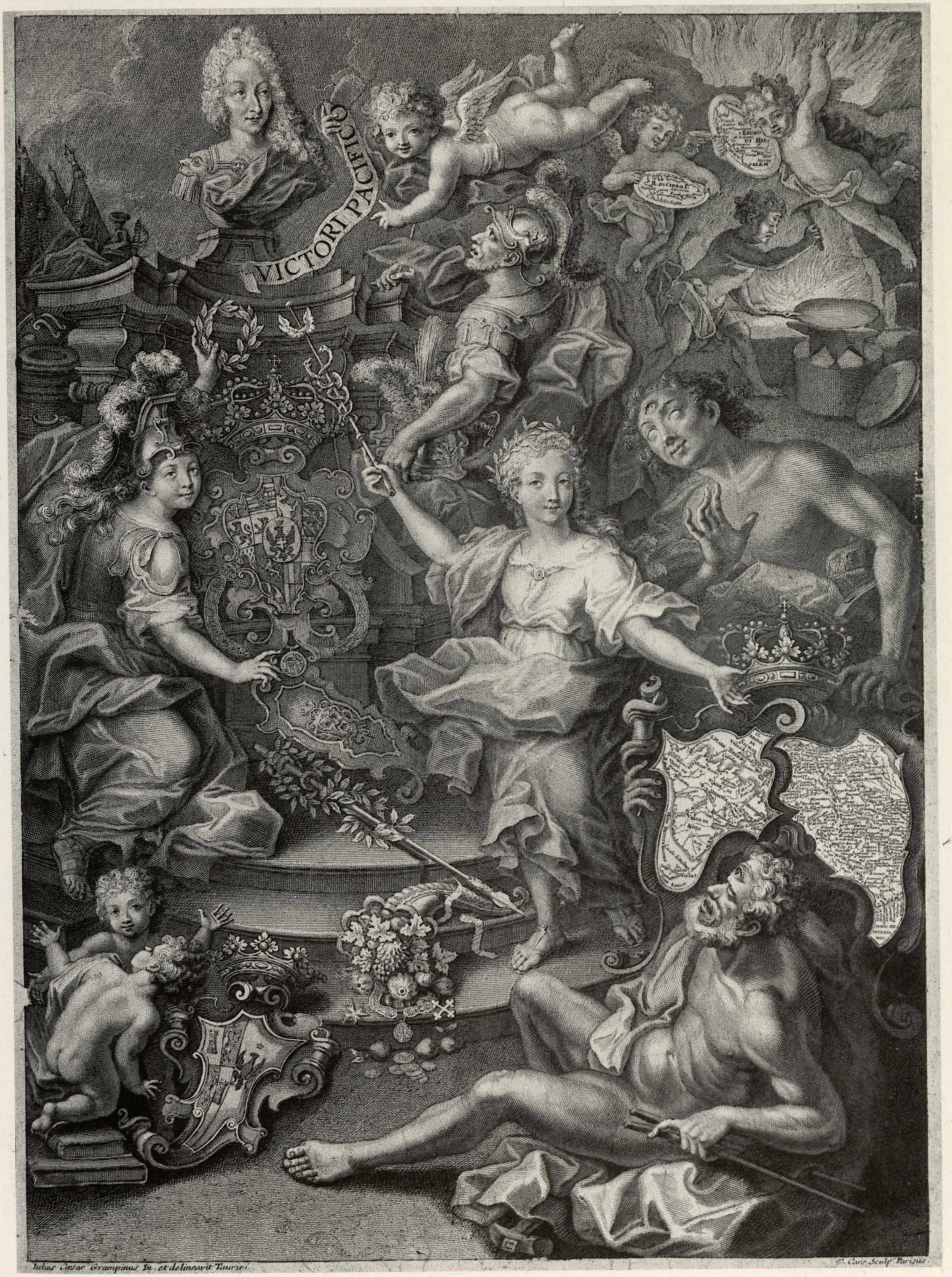
Rapportata alla precedente, si nota il diverso assetto territoriale, ma la retrocessione al 1713 omette l'ampliamento del regno ottenuto da Carlo Emanuele III col Trattato di Vienna del 1738.

La guerra

La difesa o l'ampliamento dello Stato avviene per lo più per mezzo della guerra, che è anche strategia della gloria: ma la strategia della gloria deve venire abbellita dal pennello o dal bulino.

«Si la Providence efface — dirà Joseph de Maistre — sans doute c'est pour écrire». A ogni guerra s'apre quindi per l'illustratore una pagina bianca sulla quale occorre incidere qualcosa. Che cosa? Se è il Principe a deciderla e condurla ciò che *si deve* inscrivere è l'eco della sua gloria: eserciti che marciano in distanza, carriaggi che si snodano, fuochi di bivacchi in lande remote, spari, attacchi, cumuli di cadaveri. Unico rimedio all'angoscia per tali eventi, e premio all'orgoglio per i successi, è il *vedere* ritrasmessi luoghi e fatti, non importa se amplificati o abbelliti. Di queste concrete immagini, oltre che la vanità del sovrano, ha bisogno l'inconscio collettivo per rassicurarsi, per sopportare lo strappo degli affetti e la precarietà del vivere, per credere alla legge storica che fa incombere l'ambizione d'un singolo quale scure tagliente. La guerra è il campo in cui il Principe tenta di far coincidere una nuova idea del mondo col suo interesse privato e si può intendere perchè, più avanti, sfugga a Nerval


SACRA
MAIESTAS
d profecerim REX Invictissime,
quo clariores Italiæ Urbes Tuis
Auspiciis oberrare cæpi, ex ta-
ulis, quas Tibi singulis annis devo-
probè intelligere potuisti; Quid
rò profecturus fuerim nisi afflictæ
tatis Valetudinis, Magistrorum ino-
ia, angustiæ temporis, aliaque plu-
multum impedimenti intulissent
aud equidem ausim dicere. Illud ve-
palam facere audebo me tam diu
xagitatum maluisse sortis, fatique
nos acerbitatem constanter pati,
uam oblatas ab aliis conditiones
mplecti, ut ne videri possem, aut
lementia Tua abuti, aut ab offi-
honestate declinare. Animi ergo
us fructus Magnitudini hoc qua-
domumcumque opus simulque
ibi, quidquid Virium, industriæ,
itaque datum fuerit supergesse in
ummæ Observantiæ Monumentum
D.D.D.
Venetiis 9 Kal. Decemb.
MDCCL
AUGUSTA TAURINORU


VICTORI PACIFICO
Iulius Cesar Grampinus In. et delineavit Taurini.
P. Cars Sculp. Parisiis.

Pagine precedenti

176. *Francesco Antonio de Pellery:* Laterale di Luogo Magnifico con statua equestre di Carlo Emanuele III, *acquaforte, 422x645.*

177. *Jean-François Cars — Giulio Cesare Grampin:* Busto di Vittorio Amedeo II con le carte della Sicilia e degli Stati di terraferma, *acquaforte e bulino, 350x478.*

questo grido d'angoscia: «L'Univers est dans la Nuit!». Arcaizzante è la rievocazione, anonima, dell'Assedio di Vercelli (Inc. I.2) attuato dagli spagnoli nel 1617. Certi elementi rammentano, molto alla lontana, le tavole palladiane per i Commentari di Cesare ma la veduta è ingenua come un'*image d'Epinal.* Essa descrive però un fatto importante del regno di Carlo Emanuele I, conseguente alla morte del duca di Mantova Francesco Gonzaga (1602). Occupate Alba, Trino, Moncalvo nel 1613, il duca venne contrastato l'anno dopo dal governatore di Milano don Juan Mendoza de Hinojosa che, sulla sponda opposta della Sesia, eresse il forte di Sandoval. Dopo un periodo di stasi, sostituito Mendoza da Pedro de Toledo, le ostilità ripresero nel 1616 e Vercelli divenne preda ambita per la Corte di Madrid. Il 24 maggio 1617 forze preponderanti investirono la città scarseggiante d'uomini e viveri ma difesa con gran polso da Manfredo Scaglia di Caluso ed Ercole Negro di Sanfront. Dopo 64 giorni di dura lotta la città capitolò e il 26 luglio, «ruinata e ridutta a miseria per haver tutte le Cassine destrutte e li terreni incolti», fu occupata.

Naïve ma eloquente, l'incisione mostra la disposizione delle forze, i terrapieni da cui sparano le artiglierie, il controfuoco degli assediati, i guasti prodotti nelle mura e sulle torri, i cadaveri giacenti, i rincalzi in attesa d'attaccare, le salmerie in marcia con le provviste, i depositi di munizioni, gli attendamenti, l'ospedale da campo, perfino cuochi e vivandiere in atto di macellar bestiame e cucinarlo. Se anche un poema «eroico» in sette canti, *Vercelli espugnata,* di Pompilio Regnoni (Casale M., 1620) e un romanzo «storico» di Costanzo Ferreri, *Valore e sventura,* (Vercelli, 1852) magnificheranno l'evento, esso ci pare raffigurato qui nel modo più obiettivo, tanto più pensando al modo col quale fu concesso ai vinti d'uscir dalla città: «insegne spiegate, tamburi battenti, con sue armi in spalla, corneta aperta, balle in bocca, mecchia accesa».

Più avanzata nel tempo, e con ben maggiori esiti estetici, è la Salva navale (U. II. 92) dedicata a Vittorio Amedeo II ed eseguita da Romyn de Hooghe (Amsterdam, 1645 - Haarlem, 1708), autore della veduta di Piazza Castello per il Theatrum Sabaudiae. Lo stemma che campeggia è quello ducale; l'epigrafe dell'artista all'Auditore Berlia — «qui summo zelo, studio, cura, duas hasce naves Regias, ornamentis, structura, figura ante alias praeclarissimas, felicissime perfici curavit» — menziona Lisbona: si pensa subito al desiderio di Madama Reale d'allontanare il figlio dal regno unendolo in matrimonio con l'Infanta di Portogallo, sua nipote, progetto per il quale vennero profuse somme enormi intorno al 1682. Un «Planum Navium Interius» mostra in sezione la struttura delle imbarcazioni ma la scena, assecondando il gusto olandese del «genere», è vivacissima nel descrivere la salva onorifica, la velatura gonfia, l'intrico del sartiame, la sontuosità delle poppe. Ancor più accese di fantasia sono le creature marine che circondano Principe e Principessa: dal tritone con buccina a quello armato della lama d'un pesce sega e d'un carapace di tartaruga ai cavalli trainanti la grande valva e schiumanti.

Nel 1754, a Roma, Giacinto La Pegna (Bruxelles, 1706 - Roma, 1772) impaginò La Battaglia dell'Assietta (Inc. IV. 95) accompagnandola con una dedica al re solennemente encomiastica e consapevole del proprio talento: «Essendo per mia sorte giunto a tanto segno di gloria di poter co' miei pennelli rappresentare alcuni fatti d'armi occorsi [...] e fra gli altri fatti essendomi parso degno di eterna memoria quello occorso al Colle dell'Assietta, dove essendo io sul posto [...] ho pensato di metter con le mie stampe a vista di tutto il Mondo un'Azzione così eroica».

Fu episodio della guerra di successione austriaca che oppose i francesi ai piemontesi e fu vittoria risicata e con strascico di polemiche.

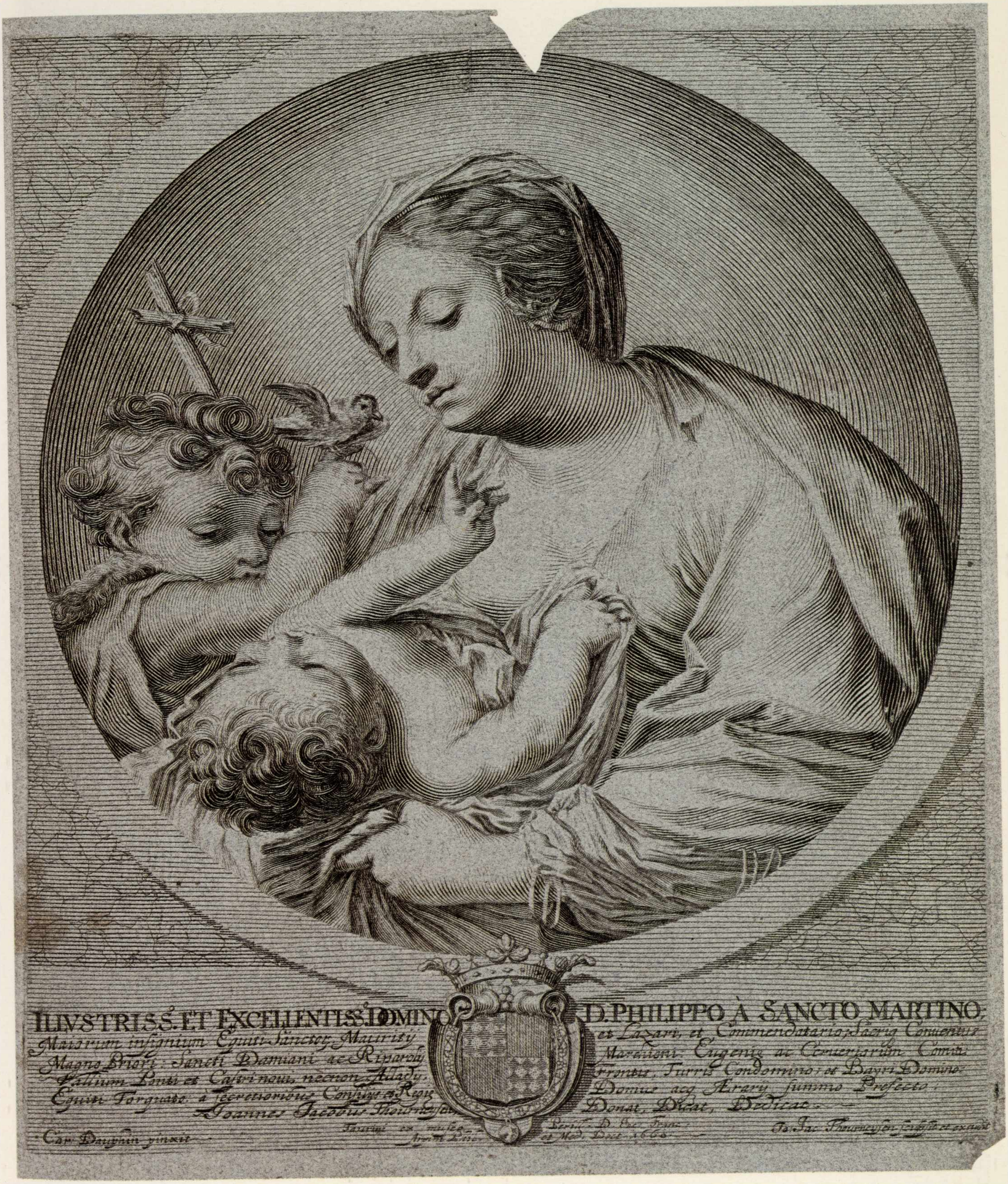
Lungo il colle erano stati eretti trinceramenti con muri a secco, ben visibili nell'incisione, con opera a tenaglia sulla vetta. L'attacco si svolse su tre colonne e fece vacillare le forze piemontesi, che ottennero successo solo con un sanguinoso corpo a corpo: le perdite furono assai gravi per i francesi, a partire dai generali Bellisle e Arnault.

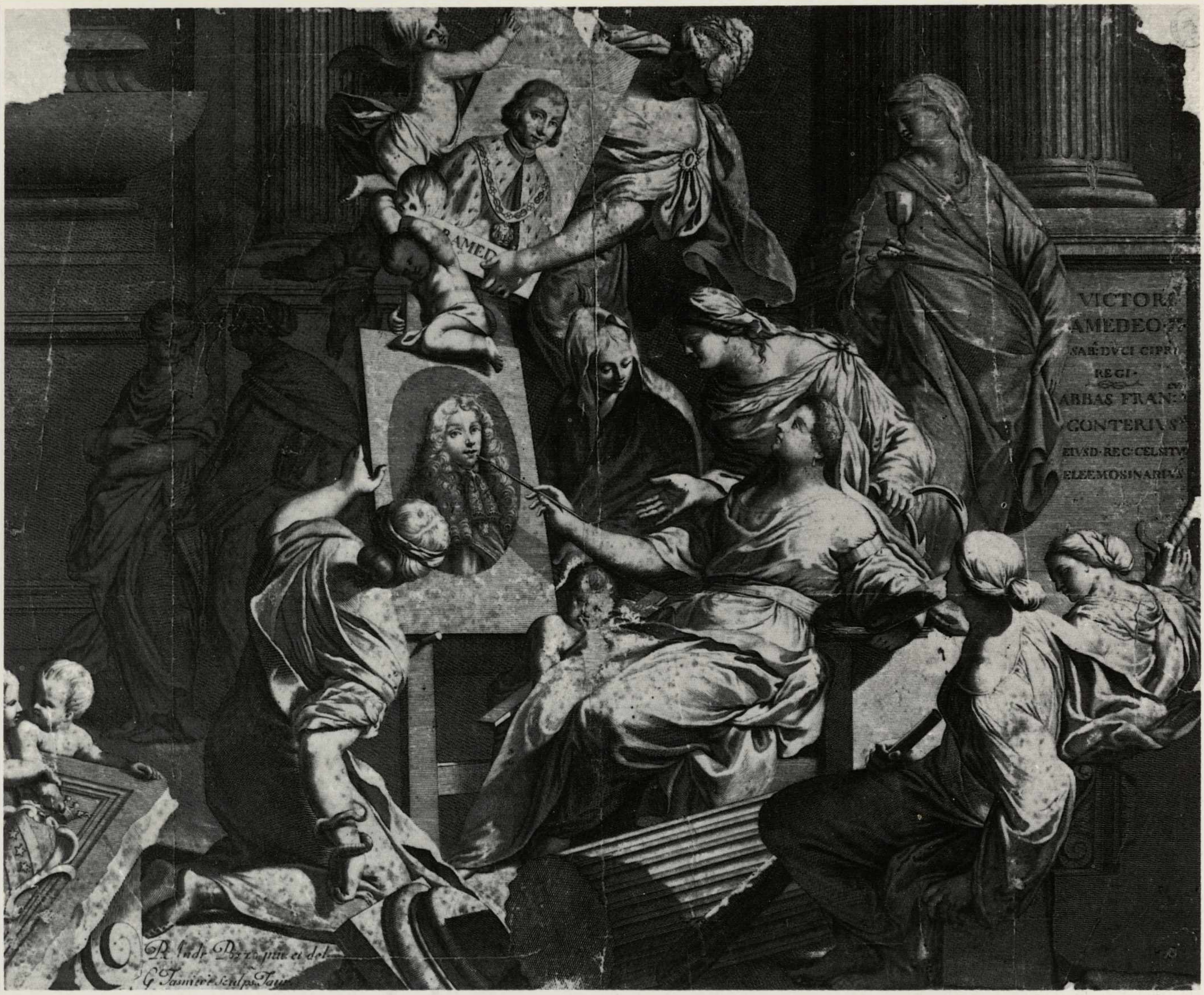
La Pegna usa una tavola d'ampio formato per contenere le varie fasi della battaglia e per rilevare al tempo stesso l'asperità del paesaggio, ossia l'«orrido» naturale. Svettano i vessilli sabaudi, si profilano secche e frante le opere difensive. Vampe di fumo salgono dai punti di contatto, fuga e morte degli attaccanti sono rese quale microcosmo puntigliosamente indagato e descritto in ogni particolare. Il vasto cielo sgombro rende più cupi i contorni dirupati schiarendosi invece sulle direttrici d'assalto. A esaminarla con la lente, la tavola è inesauribile miniera di situazioni individuali, culminanti in basso nel trasporto dei feriti, chi a braccia, chi in lettiga, chi su cavalli o muli, superbamente estranei alla concitazione umana nelle bardature eleganti e nei sacchi di biada appesi al muso. Sul tutto pare echeggiare il beffardo canto che di lì a poco diverrà popolare: «Retirez vous, Français / D'autour de notre Assiette; / Renoncez au ragoût, / Qui est trop chaud pour vous».

Un passo oltre ci conduce a una delle ultime battaglie dell'Ancien Régime. È la Veduta del campo di Brois nel contado di Nizza (Inc. II. 53/2) che Giuseppe Antonio Bagetti (Torino, 1764 - ivi, 1831) dichiara «presa sul posto, il 16 aprile 1793» e che si riferisce all'invasione del contado, mal difeso dal vecchio generale Courten, da parte del generale Biron. «Le désordre, l'impéritie, le defaut de secret et d'harmonie et peut-être la trahison renversent le thrône» aveva scritto Thaon di Sant'Andrea nell'ottobre 1792, e l'ambasciatore russo Belosevskij aveva espresso il suo disprezzo per gli ufficiali usi alle *fanfaronades* e i condottieri *tombés en enfance.*

Bagetti, prima che narratore, era topografo e il soggetto commissionatogli violentava quel paesaggio che egli era assuefatto a scrivere con limpida calligrafia. Gli mancava il sentimento della *peinture d'histoire* e la sua abilità primaria consisteva nella «consciencieuse reproduction des sites et l'exacte disposition des manoeuvres». Ma l'essere misurato in tempi di fanatismo era anche un modo tacito di prender le distanze, privilegiando l'umano sull'inumano. Lo si nota

178. *Charles Dauphin — Johan Jacob Thurneysen:* Madonna col Bambino e San Giovannino, *calcografia, 210x245.*


ILLVSTRISS. ET EXCELLENTISS. DOMINO
D. PHILIPPO À SANCTO MARTINO.
Maiorum insignium Equiti Sanctor. Mauritij
et Lazari, et Commendatario, Sacriq Conuentus
Magno Priori: Sancti Damiani ac Riparolij
Marchioni: Eugenij ac Cerueriarum Comiti:
Vallium Ponti et Castri noui necnon Allady.
Frontis, Turris Condomino: et Bayri Domino:
Equiti Torquato à secretioribus Consilijs et Regie
Domus acq Ærarij summo Prefecto:
Joannes Jacobus Thourneysen
Donat, Dicat, Dedicat.
Car. Dauphin pinxit
Ja. Jac. Thourneysen sculpsit et excudit
Dec. 1668



chiaramente nella veduta, ov'è chiara la strana alterità che lo distingue quando presa a soggetto la più atroce azione che possa compiersi — la guerra — egli la attenua e quasi la scongiura nell'attenzione preminente ai dati naturali. Nulla poteva impedire al cartografo d'essere anche celebratore della «strategia della gloria» ma per costituzione intima Bagetti vi si rifiutava. Il fatto bellico si stempera quindi nella messa in rilievo d'imponenti montagne, ove un forte sembra masso fra i massi e le file dei soldati esili tronchi arborei.

La devozione

«Non ho voluto lasciare di ricordarle hora in questo principio del suo governo — scrisse Carlo Borromeo a Carlo Emanuele I nel 1580 — quel che mi pare che deve essere [il suo] principalissimo fondamento, che è di ricorrere spesso a Dio per mezzo dell'oratione perciocchè la dignità et pietà de' Principi è come tutte l'altre subordinata a Dio». Devozione a sostegno del governo ma anche, nella sventura, a consolazione dell'intero Stato. La sventura non era solo guerra ma arbitrio, fame, malattia, difficili da esorcizzare, accolti anzi quali mali inevitabili. «Tanto le sacre come profane carte — scrive un memorialista del Seicento — danno notitia che in tutte le età del mondo vi sono sempre state contrarietà de' tempi, diversità d'humori, sterilità di terra, intemperanza d'aere, innondatione d'acque, guerre, paci, carestie, abbondanze, et di quando in quando qualche corrutione d'aria o contagione che minuisse il numero de' viventi». La fede sola poteva dar sollievo alla incomprensibile trama del presente. La pietà inaugura forme fiorite e imaginifiche sulle quali alita l'iperbole: alla folla assiepata in chiesa s'offre lo spettacolo del teschio sogghignante ma anche quello rasserenante della misericordiosa Vergine o di qualche dolce santa. Oppure la fede umana ricrea luoghi pii ed eleva Sacri Monti quali cittadelle salvifiche.

La reliquia più venerata è naturalmente la Sindone, trasferita da Chambéry a Torino il 15 settembre 1578, egida della dinastia, le cui esposizioni pubbliche assunsero ben presto tono fervido e appassionante. L'Ostensione (U. II. 6) incisa nel 1613 da Antonio Tempesta (Firenze, 1555 - Roma, 1630) è esempio della solennità, della copia di mezzi, del concorso di principi e popolo caratterizzante l'evento. Se la tavola vivifica il fatto — avvenuto il 4 maggio — col baldacchino processionale, le vetture, le tribune, i cavalieri, la marea umana (tutti compressi in un *horror vacui*) essa è anche importante per la discussa questione dell'aspetto che doveva avere all'epoca il Castello.

179. *Andrea Pozzo — Georges Tasnière:* Personaggio femminile esegue il ritratto del principe Vittorio Amedeo II, *bulino, 445x402.*

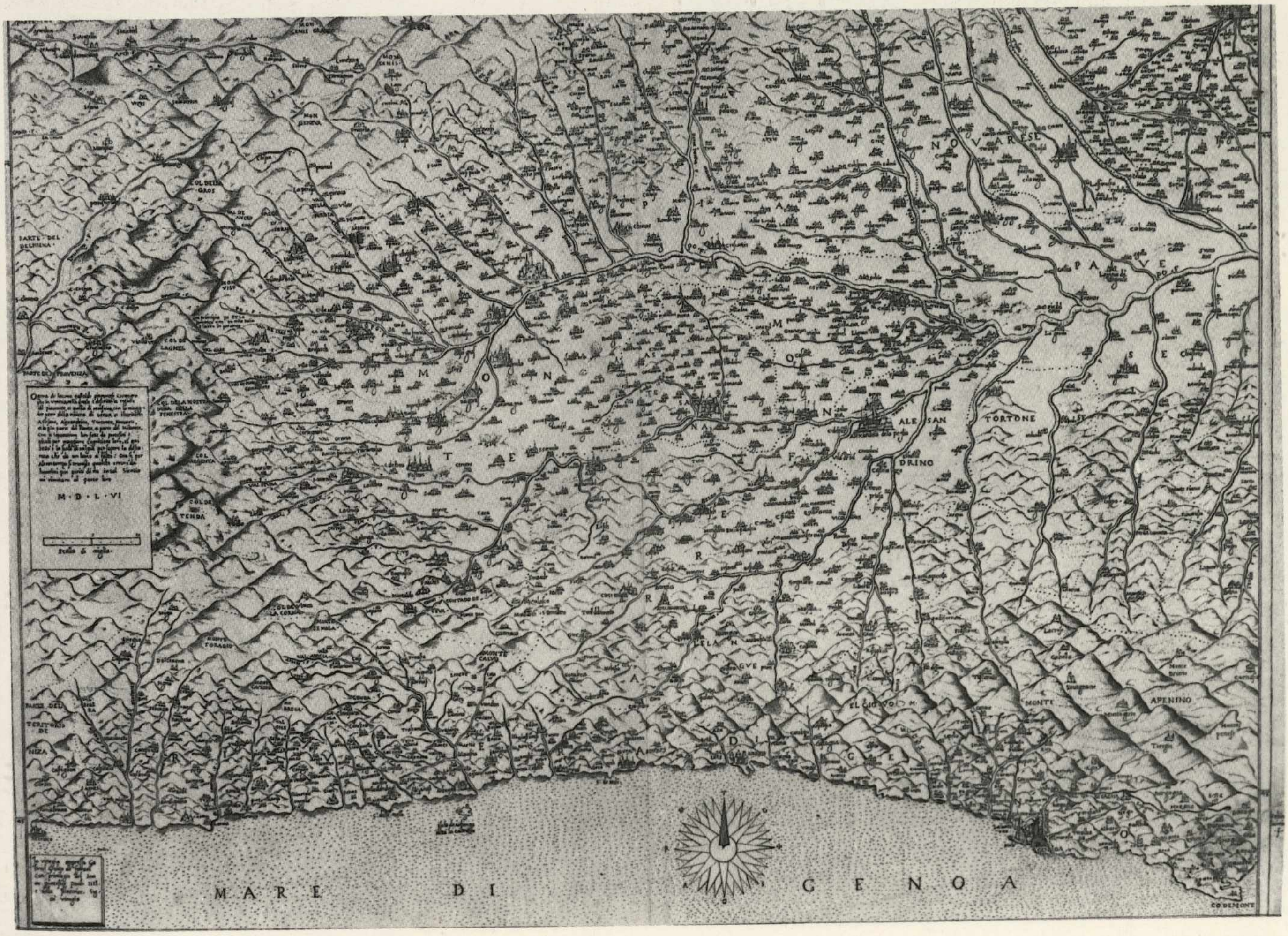
180. *Giacomo Gastaldi — Fabio Licinio:* La Regione del Piamonte, *calcografia, 515x385.*

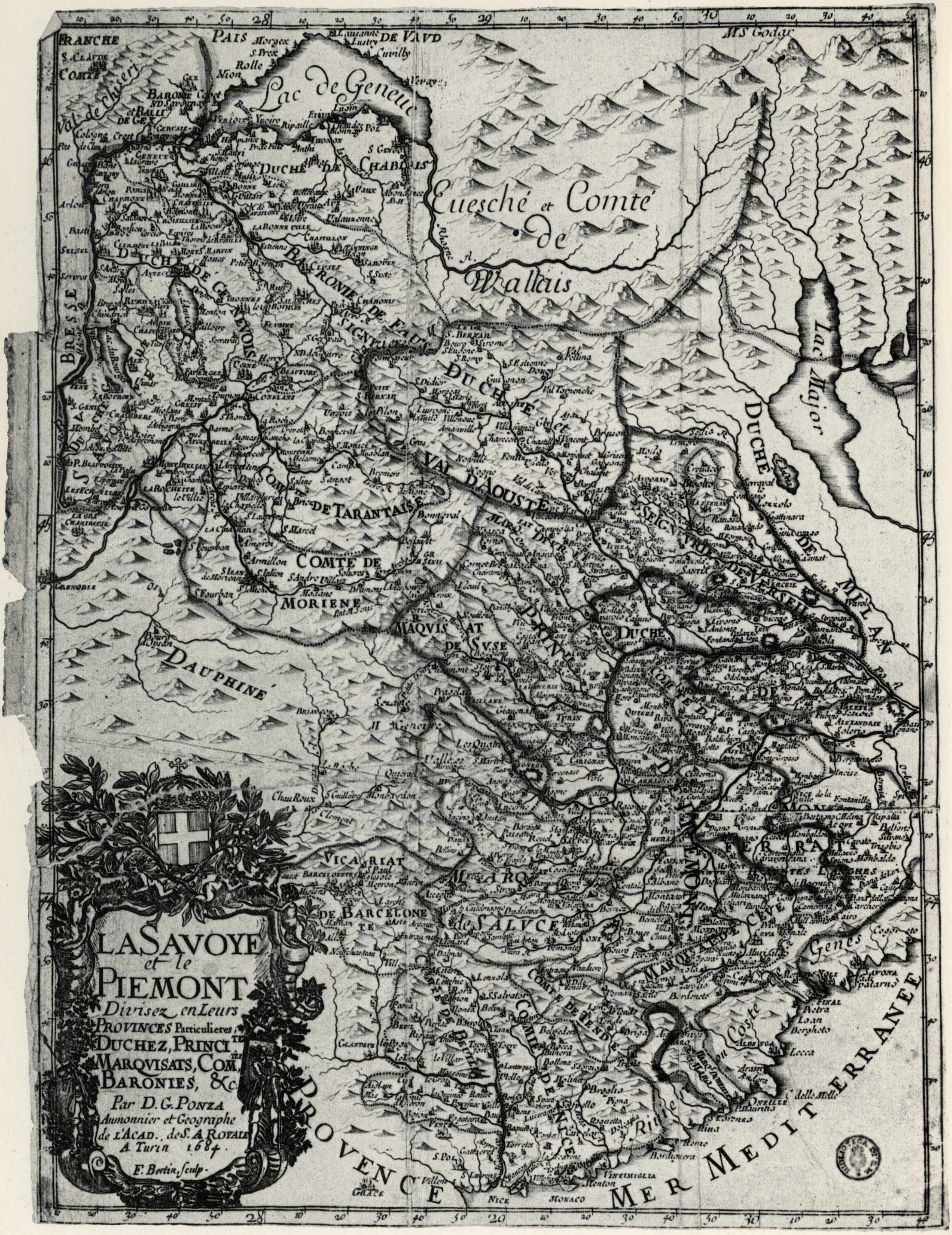
Varie sono le immagini che ce ne sono pervenute e questa, in particolare, pecca forse d'imprecisione rispetto agli esiti di Vitozzi chiamato a riplasmarlo. Già il confronto con la sagoma che fa da sfondo alla Allegoria del 1644 permette di cogliere diversità di timbri e soluzioni: ma a questo punto della storia la costruzione risulta momentaneamente ferma. La mano di Tempesta, mai felicissima, consegna, quanto meno, una *tranche-de-vie* cittadina ristretta in un ambiente tuttora esistente e riconoscibile.

Ostensione senza astanti è invece il Vero ritratto del Santissimo Sudario (Inc. II. 65) eseguito nel 1703 da Giulio Cesare Grampin e Bartolomeo Giuseppe Tasnière (Torino, 1675 ca. - ivi, 1752).

All'effigie del lenzuolo s'accompagna — e non quale motivo secondario — quella della cappella eretta per ospitarlo, inaugurata nove anni prima. Cappella accessibile per rampe rese sdrucciole dallo sfuggir dei gradini (e angoscianti per pareti cieche dalle nicchie cave come tombe abbandonate), per vestiboli iteranti i simboli trinitari, conca tenebrosa con gli attributi del martirio impigliati ai capitelli, luminosa solo nella nervatura inquieta della volta, resa fluida dalla luce trionfale.

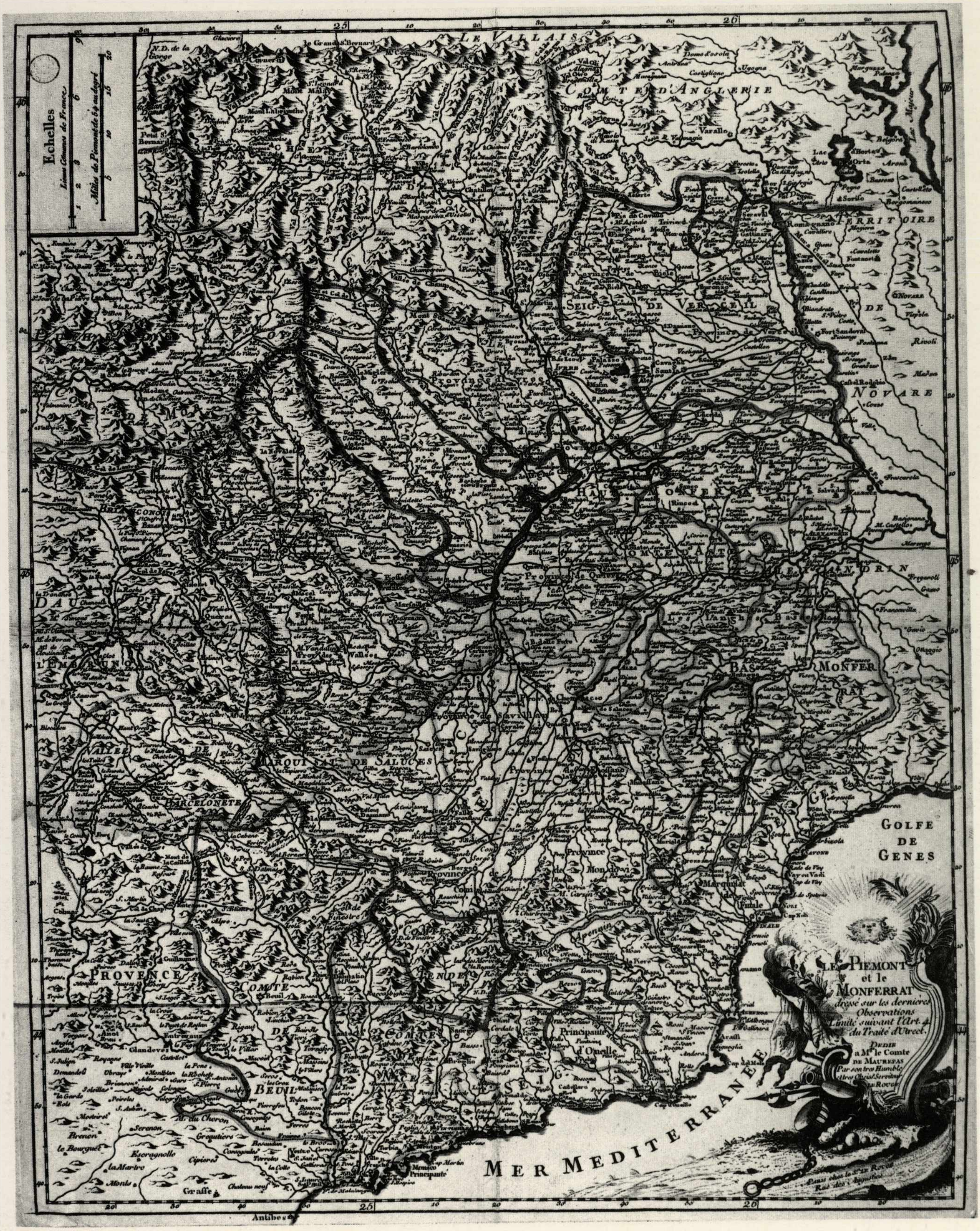
A una devozione ancora dinastica si rifà la Beata Margarita di Savoia (Inc. III. 115) realizzata nel 1628 a Roma da Hiérome David (Parigi, 1605 - attivo a Roma fino al 1670). «Viva, e morta fa molte gratie e miracoli — dice la scritta — fecondando le sterili, sanando dolori, mamelle, febri, moribondi, e mali incurabili». Un canale sublime per nascita e sublimante la carne fragile, che, vicina ormai la prova della peste, poteva accendere speranze. Nell'aulica cornice a nodi d'amore col motto FERT sono imbrigliati sette tondi coi fatti edificanti a lei connessi: al centro, non preclara di tratto ma sufficientemente fine specie per particolari quali l'arco in penombra e la candela accesa sullo spigolo dell'altare, sta l'immagine della beata con ai piedi il cerbiatto addomesticato in convento e Cristo che le presenta i tre dardi da cui sarà trafitta. Nata nel 1390 da Amedeo d'Acaia, discepola di S. Vincenzo Ferreri, sposa nel 1403 di Teodoro II Paleologo marchese di Monferrato e vedova nel 1418, Margherita si dedicò a vita claustrale fondando nel 1448 il monastero di S. Maria Maddalena ad Alba dove, tra illuminazioni estatiche e prove amarissime, si spense il 23 novembre 1464. Nella sua Ghirlanda di alcuni Prencipi Beati di Real Casa Savoia (1653) il padre Pasquale Codreto la definisce «lucido




LA SAVOYE et le PIEMONT
Divisez en Leurs PROVINCES Particulieres, DUCHEZ, PRINCIPAUTEZ, MARQUISATS, COMTEZ, BARONIES, &c.
Par D.G. PONZA
Aumonnier et Geographe de l'Acad. de S.A Royale
A Turin 1684.
F. Bertin sculp.
Lac de Geneue
Euesché et Comté de Wallais
PAIS DE VAUD
DUCHE DE CHABLAIS
BARONIE DE FAUCIGNI
DUCHE DE GENEVOIS
BRESSE
DUCHE DE SAVOYE
COMTE DE TARANTAISE
COMTE DE MORIENE
DUCHE D'AOUSTE
VAL D'AOUSTE
SEIGNEURIE DE VERSEIL
DUCHE DE MILAN
Lac Major
MAQUISAT DE SUSE
DAUPHINE
PRINCIPAUTE DE PIEMONT
DUCHE DE MONFERRAT
VICARIAT DE BARCELONE
MARQ. de SALUCE
COMTE DE TENDE
COMTE DE NICE
MARQUISAT DE SEVE
PROVENCE
MER MEDITERRANEE
Coste de Genes
TURIN
NICE
MONACO
GRENOBLE
FRANCHE COMTE
Val de Chisery
BARONIE et BALLIAGE DE GEX
Ms. Godar

181. *Domenico Giorgio Ponza — F. Bertin:* La Savoye et le Piémont, *calcografia con tratti a colore, 333x445.*

182. *Jean-Baptiste Le Rouge:* Le Piémont et le Monferrat, *calcografia con tratti a colore, 504x645.*


Echelles
Lieues Communes de France
Milles de Piemont de 60 au degré
LE VALLAIS
COMTE D'ANGLERIE
SEIG. DE VERCEIL
NOVARE
HAUT MONFERRAT
BAS MONFERRAT
MARQUISAT DE SALUCES
PROVENCE
COMTE DE BEUIL
BARCELONETE
GOLFE DE GENES
MER MEDITERRANEE
Principauté d'Oneille
LE PIEMONT et le MONFERRAT dressé sur les dernieres Observations Limité suivant l'Art. 4 du Traité d'Utrecl.
Dedié a Mr le Comte de Maurepas Par son tres Humble tres Obeiss. Serviteur Le Rouge
Paris chez le Sr Le Rouge Rue des Augustins

183. *Anonimo del secolo XVII:* Assedio di Vercelli nel 1617, *calcografia, 288x200.*

184. *Romyn de Hooghe:* Salva navale, *acquaforte, 450x318.*

sole frà le minute mie stelle, ò Comette di terreni vapori, pregiato fiore di Margarita frà miei amari Bossi, pretiosa gemma fra fragili vetri e resplendente carbonchio», in un turgido barocco letterario cui l'incisione, per dipendenza da più antichi schemi, si sottrae.

Tutta terrena invece, ma con quale interna forza, è la Madonna di Cussanio (Inc. III. 242) incisa da Giovenale Boetto (Fossano, 1603 - ivi, 1678) nel 1642. Dedicata dai padri Agostiniani al vescovo di Fossano Federico Sandri-Trotti, il cui stemma campeggia in alto, è la prima raffigurazione esistente dell'apparizione della Vergine nel 1521 a Cussanio. Non troppo arbitrario è, forse, rammentare innanzi ad essa la Madonna dei pellegrini di Caravaggio, non tanto per maestà della figura sacra quanto per semplicità di contatto fra divino e umano. È il ripudio, com'è stato detto, del «mondo confezionato», la «controproposta alla lingua colta» (A. Griseri) che fa divergere l'artista dal preziosismo e l'avvia ad un realismo spoglio ma timbricamente altissimo. Una presa di coscienza, e una difesa, di quanto nel registro della storia solitamente è omesso ma che è base della piramide artificiosa su cui splendono fuochi fatui. In tale ottica, la modestia apparente s'anima di tratti vigorosi: il panneggio della veste umile, i calzari senza pregio, il greve viso popolano, la concretezza del pane offerto al contadino, il terreno incolto ove due soli alberi fan da timida quinta, le bestie docili sdraiate o strascicanti il passo al pascolo.

«Il realismo di Boetto teme lo sperpero della parola» (A. Griseri).

Se ne veda tutta la differenza nella ripresa fattane da Giovanni Antonio Belmond (Fossano, 1696 - Torino, 1775) nel 1736. Fossanese anch'egli, nulla, salvo la velleità, gli è rimasta del conterraneo: la sua omologa Madonna di Cussanio (Inc. III. 70) è troppo impreziosita da volute *rocaille* per dare dell'evento altro che l'apparenza. Già la Vergine sovrasta il muto al quale «loquelam et panem dedit», e poi la veste, l'acconciatura, il gesto, ne fanno piuttosto una damina avviata verso le *tromperies* d'Arcadia. Così pure è del contadino, non prono per folgorazione ma per «devozione»: vale a dire manierato se non falso, pronto per la stereotipia facile e languorosa. Se il paesaggio con fronde e animali ha sapore agreste ne smentiscono l'autenticità gli angeli cavalcanti l'onda d'una nube: presenza per Boetto inutile e infatti ripudiata.

Ma è questa «grazia» appunto che connota l'altro modo di sentire, e lo si vede nella Madonna col Bambino e San Giovannino (Inc. III. 60), delizioso tondo firmato da Charles Dauphin (Lorrain, 1620 - Torino, 1678) e Johann Jacob Thurneysen (Basilea, 1636 - ivi, 1711 ca.), inciso nel 1660 e dedicato a Filippo San Martino d'Agliè. Dauphin ebbe grande fortuna in Piemonte e nella vasta impresa della Venaria accolse influssi di Rubens e Bernini. Molte sue opere vennero incise e il tondo ne esprime bene la ragione: non è infatti opera di devozione pubblica ma oggetto da *amateur*, sia pur devoto. Un quadretto amabile, toccante le corde del sentimento, d'indubbia abilità compositiva nell'incastro dei soggetti, soffuso di tepore. Che è quanto il pubblico, su quel versante, amava.

Iconica, astratta e, non fosse il sorriso, quasi assente, è la Madonna del Buon Rimedio della Crocetta (Inc. I. 114) di Georges Tasnière. In quella appartata zona di Torino una pia donna, Maddalena Gropello, aveva eretto nel 1558 per grazia ricevuta una cappella, surrogata nel 1618 da una chiesa. La tavola risponde dunque a una venerazione diffusa e va datata posteriormente al 1670, anno in cui Tasnière lasciò la Francia per Torino. Se si pensa tuttavia alla mano dell'artista, chiamato da Amedeo di Castellamonte alla Venaria, e al suo «fotografismo intelligente» si ha impressione d'una resa del modello senza intima partecipazione.

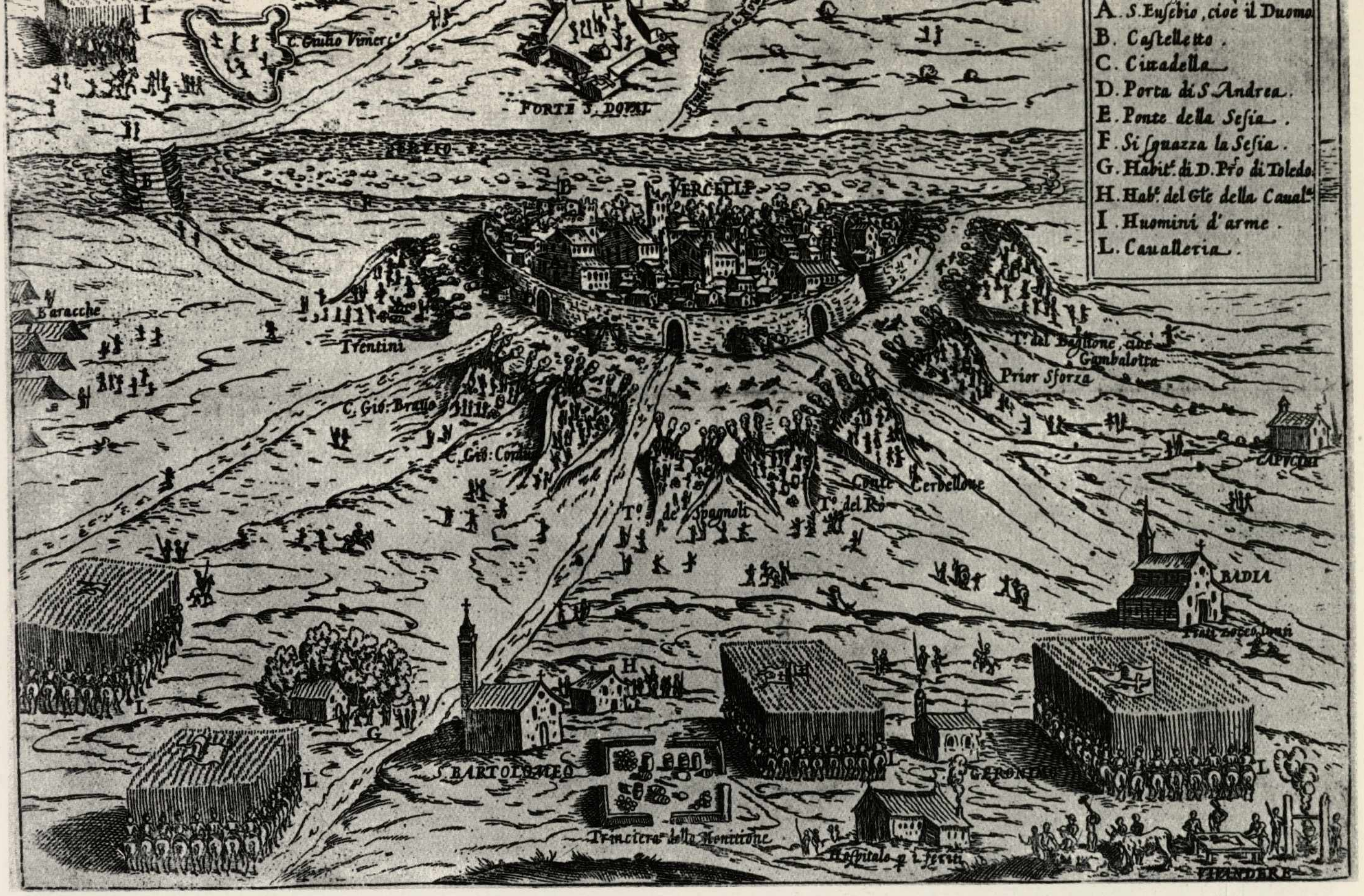
Madonna e Bimbo non sono né aristocratici né popolani: mediano sostanza e linguaggio d'entrambi. Il fondo, inoltre, non ha palpito, né gli edifici rispondenza al reale: neppure è chiara la presenza del cervo presso le due figure femminili.

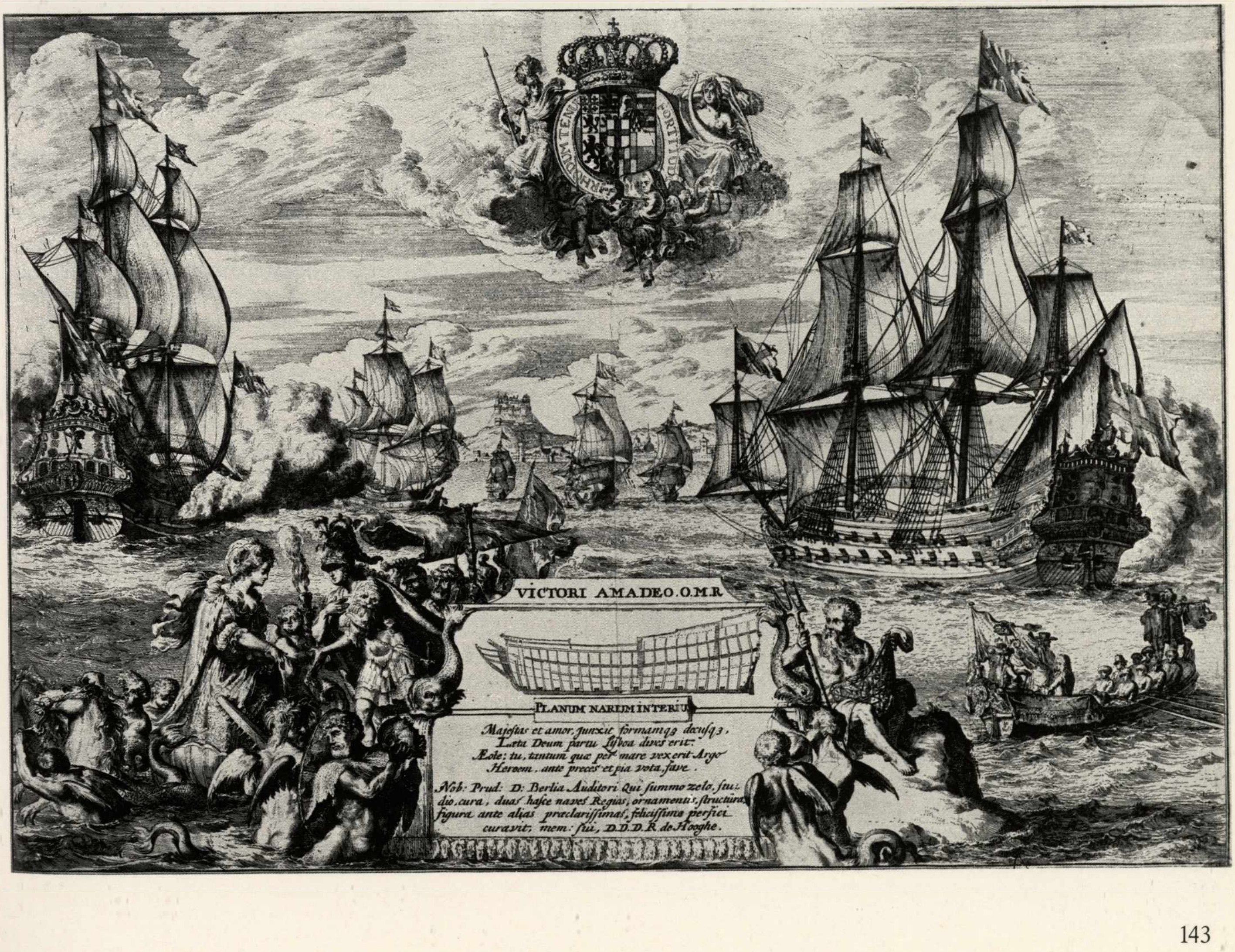
Fatta per la divulgazione e non dissimile dalla Beata Margherita (non fosse altro che per le scene inscritte nella cornice) la Vera effigie di Sant'Anna di Vinadio (Inc. III. 114) realizzata nel 1752 a Torino da Giacomo Stagnon (Mondelli, attivo fino al 1790) non ha la impersonalità della precedente né la pregnanza di quella di Boetto. Non potrebbero certo adattarsi ad essa i versi di Tristan Corbière nel Pardon de Sainte-Anne: «Bâton des aveugles! Béquille / Des vieilles! Bras des nouveau-nés! / Mère de madame ta fille! / Parente des abandonnées!».

Un corso di fregi e di figure gracili (alludenti alla vita della santa) lasciano sviluppare al centro il sacro triangolo col Bambino che tiene in mano il grappolo d'uva, emblema di Vinadio: non fosse per le presenze angeliche, i raggi e le corone, gli assi divergenti dei due sedili indurrebbero a pensare a una sosta familiare presso il camino. Ma il culto era troppo diffuso nel cuneese per esaurirsi in questa sola effigie: un'altra, propagata dal parroco di Vinadio Antonio Francone, passò tra le mani di S. Francesco di Sales, che il 29 maggio 1605 la inviò a Giovanna Francesca Frémiot de Chantal con un'analitica descrizione. Non era la stessa qui pubblicata perchè un nuovo pittore alterò posteriormente la scena, ponendo in mano al Bimbo il grappolo al posto del globo terracqueo e abolendo certi particolari, quali fiori sparsi al suolo e un paniere di frutta ai piedi di Anna, che S. Francesco dice «mal pettinata e vestita molto poveramente». Vi furono quindi una redazione cinquecentesca e una secentesca, trascritta da Stagnon e di mano, forse, del romano Michelangelo Cerruti.

D'assai più solenne impianto è l'Apparato per il Mercoledì Santo (U. II. 69) di Francesco Antonio de Pellery, molto simile al Laterale Magnifico già commentato.

Più che Cristo innanzi a Pilato, protagonista della tavola — dedicata alla Collegiata di Carmagnola — è una sontuosa architettura abbracciante l'intera aula del pretorio e slargata da una volta esagonale affollata d'ornamenti e astanti. Tornano i telamoni muscolosi e le colonne, fasciate, in prospettiva: tra Pilato sul podio in abito romano, ma con accanto una figura in panni moderni, e Gesù fra i soldati stanno dottori della legge accosciati. Forti chiaroscuri fanno emergere


A. S. Euſebio, cioè il Duomo
B. Caſtelletto.
C. Cittadella
D. Porta di S. Andrea.
E. Ponte della Seſia.
F. Si ſguazza la Seſia.
G. Habit.^e di D. P.ro di Toledo.
H. Hab.^e del G.te della Caual.^ia
I. Huomini d'arme.
L. Caualleria.
C. Giulio Vimer.
FORTE S. DOPRI
VERCELLI
Baracche
Trentini
C. Gio. Brasso
C. Gio. Cordua
T.º de Spagnoli
T.º del Rè
Conte Cerbellone
T.º del Baſtione, cioè Gambalotta
Prior Sforza
CAPUCINI
BADIA
BARTOLOMEO
Trinciera della Monitione
GERONIMO
Hoſpitale p. i feriti
FIANDRE


REGNUM DUM TENU... FORTITUD...
VICTORI AMADEO O.M.R
PLANUM NARIUM INTERIU
Majeſtas et amor, junxit formamq3 decuſq3,
Læta Deum partu Liſboa dives erit:
Æole; tu, tantum quæ per mare vexerit Argo
Heroem, ante preces et pia vota, fave.
Nob: Prud: D: Berlia Auditori Qui ſummo zelo, ſtu:
dio, cura, duas haſce naves Regias, ornamentis, ſtructura,
figura ante alias præclariſſimas, feliciſſime perfici
curavit; mem: ſui, D.D.D. R. de Hooghe.

185. *Giacinto la Pegna:* Battaglia dell'Assietta, *acquaforte, 731x578.*

dettagli, dal *signum* con l'aquila all'enorme baldacchino, ai tronchi vergini della croce, al nano in controluce, al levriero: il clima, ad onta della reale datazione, è ancora secentesco.

Ben settecentesca invece è l'Apparizione di S. Ignazio di Loyola (Inc. II. 44) di Laurent Cars (Parigi, 1669-70 - ivi, 1739). Fra amabili fregi *rocaille* che la incorniciano, la scena è divisa in due: in alto il santo estatico insieme a un accolito, su un promontorio roccioso, coi lupi famelici da lui scacciati e donne che gli presentano la prole; in basso «il disegno della Chiesa ivi ristorata, et ampliata da Padri della Compagnia di Gesù di Torino». Il prodigio raffigurato è ascritto al 1629 (anno tragico) e a tale data gli abitanti di Tortore e Gisola in Val di Lanzo, su iniziativa del parroco di Mezzenile Giovanni Teppati, che perì d'infortunio nel corso dei lavori, fondarono la cappella trasformata poi in santuario. Qualcosa di più antico si collega però alla cacciata della fauna maligna e alla protezione del bestiame, in quanto il masso, le culle allineate, i bimbi offerti per propiziazione, sono forse residui celti avvertibili nell'uso dei pellegrini di fare nove volte il giro della roccia per impetrare fortuna. Nel 1723 la cappella fu ceduta ai Gesuiti, che nel 1725 commissionarono al giovane Vittone la progettazione del complesso a pianta centrale (quasi capsula a custodia della statua del santo) contornato a sua volta da un chiostro con celle per clero e pellegrini. La tavola fu però incisa a Parigi mentre l'opera era in corso e non corrisponde esattamente al concetto ispiratore: manca ad esempio il giro delle celle.

Veridico e prezioso per l'aspetto che a quel tempo presentava è Il Santuario di Maria Vergine presso Vico (Inc. III. 260/2) di Vittorio Amedeo Cignaroli (Torino, 1730 - ivi, 1800) e Giovanni Battista Stagnon (Mondelli, 1764 - ?). Sono visibili i due «tempi» costruttivi di Ascanio Vitozzi (1596-1615) e di Francesco Gallo (1728-33), diversi non solo nella materia impiegata (arenaria e cotto) ma nel linguaggio stilistico. Tre tele di Angelo Antonio Cignaroli (1767-1842) sono di solito citate quale testimonianza fedele di quel «momento», prima che grevi interventi ottocenteschi ne alterassero l'aspetto. In realtà, e la nostra incisione lo dimostra, Angelo mediò dal padre Vittorio Amedeo la veduta del Santuario, e con aderenza tale da non mutarne nulla.

Identico il punto d'osservazione, identici (o quasi) i cavalieri, l'albero fronzuto al margine sinistro col tronco morto accanto, il corso della via alberata, l'aspetto della collina. Solo il cielo, corso qui da inquiete e sfilacciate nubi, è nel figlio pacato e sgombro. Il tempio ostenta l'unico suo campanile, la cupola è salda e priva di crepe e la luce — più vivida che nel dipinto — le dà pungenti vibrazioni.

Per ultime abbiamo lasciate le immagini dei Sacri Monti, a scapito della coerenza cronologica ma nell'intento di non dissociare, in forza d'essa, la straordinaria suggestione che infonde la ri-creazione della Gerusalemme celeste, la città detta «JHWH Shammah, Là è il Signore!».

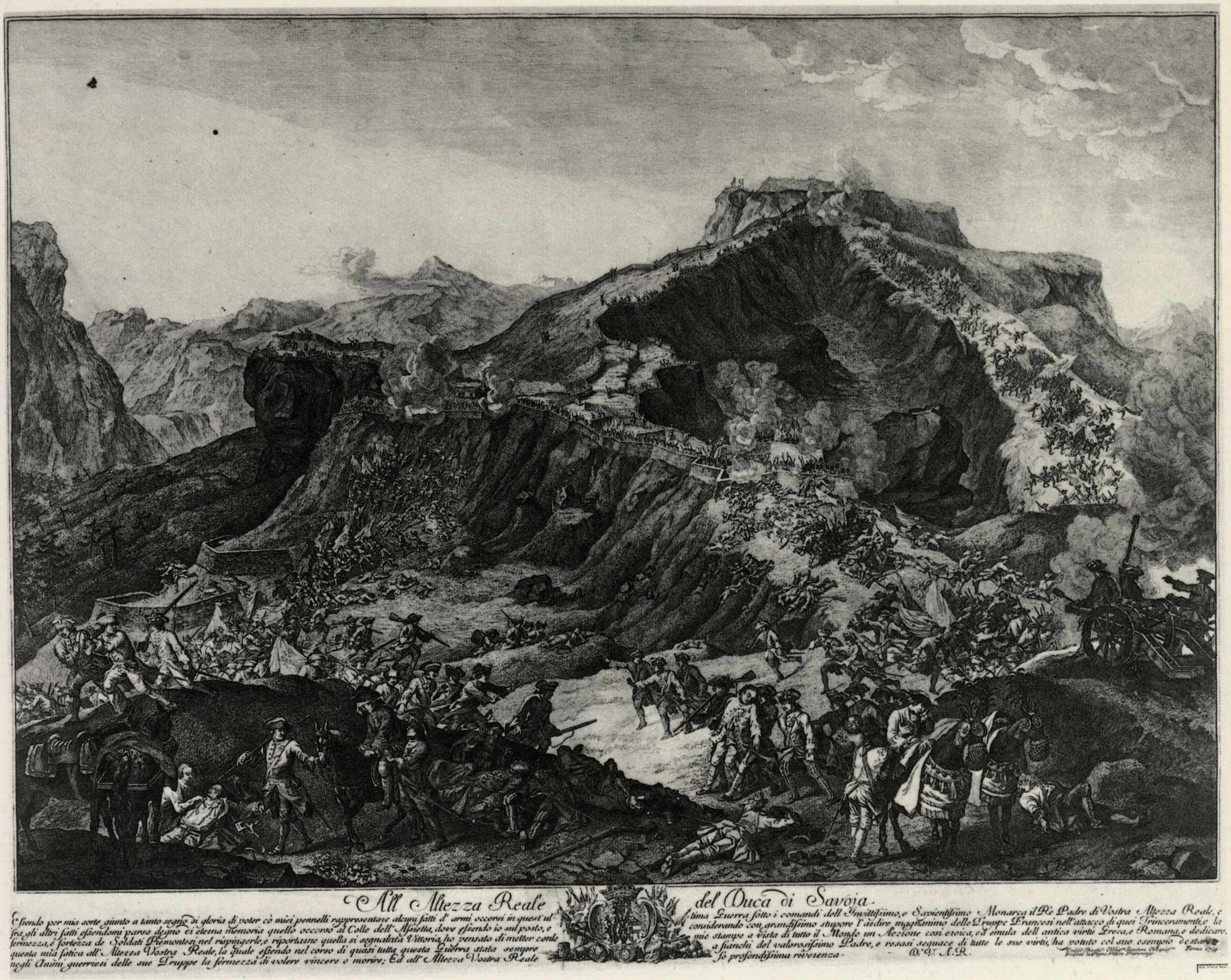
Gerusalemme non è solo luogo di Passione ma anche «centro del cuore, della gioia e anche del dolore dell'uomo biblico». Una preghiera sinagogale non dice forse: «A Gerusalemme, tua città, ritorna con misericordia; riedificala come edificio eterno, prontamente nei nostri giorni»? A tale impulso obbedirono i mistici che, nel tempo, diedero vita a quella cintura devozionale che, con la Controriforma, diverrà anche cordone difensivo verso l'eresia.

Il Dissegno del Sacro Monte di S. Francesco d'Orta (Inc. III. 270) reca la data 1624 ma è forse ripresa posteriore del prototipo, dovuto a Giacomo Ozzeni (attivo nella prima metà del '600): vi compare l'isola di S. Giulio, il lago increspato con piccole imbarcazioni, quindi il monte (vigilato dal santo) con le case allineate sulla riva, la sinuosità dei sentieri, le linee intrecciate dei filari e dei coltivi. Al sommo, nella prospettiva ingenua che smentisce il più solido impianto dell'isola ma che forma il fascino della cittadella sacra — iniziata da Amico Canobio nel 1590 — stanno le cappelle, elencate in cartiglio.

Altrettanto ingenuo e fuori tempo è il Vero e moderno ritratto del Sacro Monte di Varallo (Inc. II. 74) datato, su un muricciolo, 1738. Non discende dalla più antica raffigurazione incisa (la xilografia del 1566 annessa alla *Breve descrittione* di Francesco Sesalli) ma le si imparenta per il tono *d'autrefois:* più ancora s'avvicina al rame anonimo del 1649, ripreso nel 1671 da Gaudenzio Sceti. Non fosse per l'assenza d'alcune figure, l'omissione di pochi elementi descrittivi, si direbbe la medesima, compresa l'inserzione in un ovale. È certo che l'autore della nostra la vide e tenne presente, limitando al minimo i mutamenti. Sicchè il Vero Ritratto è piuttosto eco ribattuta d'un altro antecedente.

Pensando però, più che alle pie finalità quattrocentesche di fra Bernardino Caimi, agli apporti di Gaudenzio Ferrari e Galeazzo Alessi, ci si trova di fronte a un disegno complesso che la tavola è incapace di esibire. Compito suo era però forse di «preparare» l'animo alla meraviglia che avrebbe causato nel pellegrino la presenza d'oggetti, abiti, barbe, capelli, «veri», cioè il senso d'essere — più che immessi in un «teatro» — retrocessi nel tempo, quando quelle scene erano accadute concretamente per la prima volta. Il concorso di folla non cessò mai e si accrebbe anzi rendendo indispensabile l'apprestamento d'una strada più agevole dell'erta scalea preesistente. Un progetto di via carrozzabile fu studiato nella seconda metà del Settecento, molti progetti vennero redatti oltre, ma solo nel 1965-66 essa fu realizzata sul versante opposto. Tra i disegni approntati vanno citati quelli di Antonio Orgiazzi (1760 ca.) e di Giovanni Matteo Massone (1766): importante è però la Pianta dell'insigne Santuario di Varallo (O. V. 140) tracciata nel 1816 dall'Architetto Agrimensore Giuseppe Marchini per l'accurata proposta di collegamento viario alla città.

Del Santuario d'Oropa, la litografia eseguita da Billotti (attivo nella prima metà dell'Ottocento) e Felice Benedetto Festa (Torino, 1774 - ivi, 1828) offre la Veduta della chiesa (Inc. III. 54/3) presa dall'alto, in un'ampia cornice naturale dominata da due alberi inequivocabilmente cignaroliani e sfogata su un orizzonte vasto e pianeggiante. Se la qualità del segno non è perspicua (ma l'arte litografica stava muovendo i primi passi) e verzure e rocce risultano appiattite


All' Altezza Reale del Duca di Savoja
Essendo per mia sorte giunto a tanto segno di gloria di poter cò miei pennelli rappresentare alcuni fatti d' armi occorsi in quest' ultima Guerra sotto i comandi dell' Invittissimo, e Savientissimo Monarca il Re Padre di Vostra Altezza Reale, e
fra gli altri fatti essendomi parso degno di eterna memoria quello occorso al Colle dell' Assietta, dove essendo io sul posto, e considerando con grandissimo stupore l'ardire magnanimo delle Truppe Francesi nell'attacco di quei Trinceramenti, e la
fermezza, e fortezza de Soldati Piemontesi nel rispingerle, e riportarne quella si segnalata Vittoria, ho pensato di metter con le mie stampe a vista di tutto il Mondo un Azione così eroica, ed emula dell antica virtù Greca, e Romana, e dedicare
questa mia fatica all' Altezza Vostra Reale, la quale essendo nel corso di quasi tutta questa Guerra stata sempre a fianchi del valorosissimo Padre, e resasi seguace di tutte le sue virtù, ha potuto col suo esempio destare
negli Animi guerrieri delle sue Truppe la fermezza di volere vincere o morire; Ed all' Altezza Vostra Reale fo profondissima riverenza.
D. V. A. R.

come un fondale a carboncino, il complesso edilizio è trascritto fedelmente ed esibito per intero. La sua plurisecolare storia non è facilmente deducibile dalla regolarità dei corpi di fabbrica disposti a quadrilatero né dalla facciata della chiesa dalle linee barocche, ma l'estensione stessa dell'insieme ne indica la lenta concrezione. In quel «loco gelidissimo ubi etiam saxa frigore et humiditate corroduntur adhuc exstat imago lignea beatissimae Virginis»: quell'immagine cui Giovanni Camerana eleverà, come a un «nero astro fascinatore», questi versi: «Ave Maria, che dalla nicchia d'oro, / tra i fulgori di tua veste gemmata, / negra in viso ma bella, ascolti il coro / l'ingenuo coro della pia borgata: / Ave Maria di stelle inghirlandata, / curvo e triste nell'ombra io pur t'imploro; / la valle imbruna, è il fin della giornata, / coi mandrian dell'Alpe io pur t'adoro».

Emblemata

«L'immagine inventata ha una sua verità» lasciò scritto, nel 1591, Giordano Bruno.

Un secolo dopo (1694) Claude-François Menestrier aggiungeva: «Le symbole est une Image Philosophique sur laquelle il faut raisonner».

E Bossuet, di rincalzo: «Si les paroles nous manquent, si les expressions ne répondent pas à un sujet si vaste et si relevé, les choses parleront assez d'elles-mêmes».

Si potrebbe dedurre da tali affermazioni che vi sia nel Barocco una saturazione per il «tutto detto» del Rinascimento e una ricerca d'altre forme d'espressione; non più dirette ma allusive, assecondanti la tendenza del Principe a chiudersi in una serra e non troppo preoccupate di ridurre l'arte a ornato. In realtà, se tale rischio esiste, l'uso corrente della «cifra» indica che le cose, a guardarle a fondo, non risultano mai semplici. Il miele della Retorica viene distillato in cellette di perfetta geometria da api attente ai fiori da suggere per cavarne nettare, risponde a una *agudeza* nuova della mente ma non s'esaurisce in pura girandola pirotecnica. Se perde di vista spesso il quotidiano, nell'indirizzarsi all'intelletto offre, coi sottosensi posti in circolazione, piste inedite d'accesso a ignoti aspetti del sensibile. Nel Barocco entra così il mondo degli «Emblemata», lo sfreccіar di messaggi sibillini da leggere in certe chiavi ma, anche a serrature aperte, mai del tutto afferrabili, come le scatole cinesi. Il piacere della sperimentazione scalda composti instabili in complicati alambicchi: le miscele si agglutinano o fluidificano, si fanno cupe o iridescenti, mostrano nell'inesauribilità dei risultati le innumeri possibilità combinatorie, rivelano soprattutto quanto l'immagine possa essere, più che rappresentazione, «rivelazione». V'è dunque, come ha scritto Caillois, «rottura dell'ordine ricono-

186. *Giuseppe Pietro Bagetti:* Veduta del campo di Brois nel Contado di Nizza presa sul posto, *calcografia, 360x230.*

187. *Antonio Tempesta:* Ostensione della Sindone in Piazza Castello, *calcografia, 452x648.*

sciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale».

Se l'immagine inventata ha una sua valenza, non può circoscriversi unicamente a quella letteraria, figurativa, architettonica. V'è un altro campo d'applicazione direttamente accessibile: la natura. E la Natura, dirà Baudelaire, «est un temple où des vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des fôrets de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers».

Questo tempio, nel Barocco, non ha modo d'espandersi liberamente: è, come inconsapevole *bonsai*, costretto a esprimere più che a essere, si fa Metafora vivente, ogni sua parte è adattata artificialmente a tale tipo d'eloquenza. Non così è forse il giardino approntato per Carlo Emanuele I al Viboccone, cioè Giardino di Parole non espresse a voce ma in forme, come un cruciverba?

Qualcosa (o molto) di simile è evidente nel Giardino fantastico con simboli (U. II. 102) del bolognese Francesco Curto, frontispizio non a caso di un'opera dedicata probabilmente a Vittorio Amedeo I. È giardino che risponde in parte ai canoni espressi da Giovan Battista Ferrari nel De Florum cultura (1633); ideato cioè in comunione col palazzo in modo da offrire una «felicità di perpetua primavera». Ma gli alberi che s'innalzano dall'ornatissimo recinto sormontato da piccoli globi non mostrano intervento di cesoie esperte: hanno anzi i tronchi ritorti, perfino sgradevoli, fronde fitte e disordinate; anche il fondo campestre è brullo. È al terrazzo dunque che l'occhio dello spettatore viene ricondotto, terrazzo dalla prospettiva suggerita da un conico pino nano (pari a un gnomone) e dalle linee d'una meridiana trafitta dalla sua ombra. Una fontana retta da protomi femminili intrecciate è sormontata da un pavone cobalto-oro, dalla cui coda scende un piumaggio simile a pioggia stilizzata. Regge nella zampa sinistra un'asticella dorata con occhio spalancato; la destra posa su un piccolo globo retto da una conchiglia da cui spiove, a corsi paralleli, acqua suscitante spruzzi. Lo zoccolo che corre attorno regge vasi d'ogni forma, in rari materiali impreziositi da *appliques* e anse auree: su essi sono tracciate simbologie complesse, misurazioni della sfera terrestre o d'un campanile, uno specchio ustorio con nave in fiamme, astrolabi, emblemi planetari o astronomici, strani corpi volanti inaspettatamente simili a navette spaziali. Viene in mente il detto di Enrico Cornelio Agrippa: «Tutte le figure operano meraviglie quando vengono tracciate sulla carta e sui metalli con appropriate immagini». Api entrano ed escono dai fori delle sfere e dei poliedri che coronano i vasi e si pensa al parallelo instaurato dalla filosofia occulta con le forze elementari: il cubo per la terra, la piramide per il fuoco, l'ottaedro e il dodecaedro per l'aria e il cielo, l'icosaedro per l'acqua, mentre la sfera (o palla) esprime stabilità, costanza, eternità e il cono è simbolo di femminilità. Il Mercurio, troneggiante al centro su un monticello araldico e reggente un vaso dorato sovrastato da una sfera — la Terra? — cinta da verzure alludenti a meridiani e paralleli, alza nella destra un vessillo su cui campeggia lo stemma sabaudo della seconda ampliazione: il che consente d'assegnare la scena a dopo il 1632, e cioè almeno a Vittorio Amedeo I.

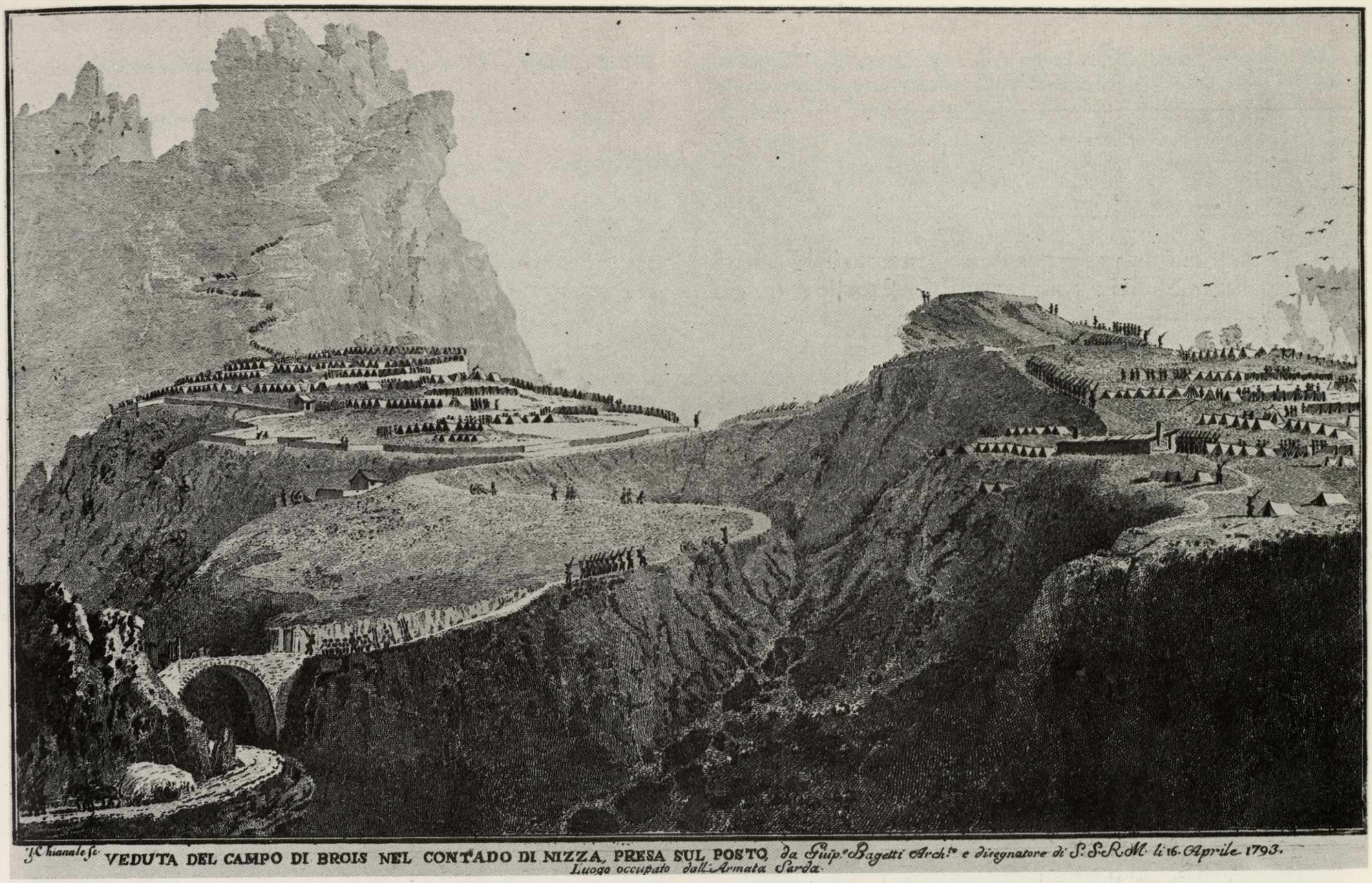
Altrettanto enigmatico ma di timbro totalmente diverso è il Prospetto architettonico con personaggi in abiti romani (U. II. 59), di mano anonima e con lo stemma di Carmagnola al centro. È edificio allucinatorio, che nell'inconsistenza strutturale e nella bizzarria ornamentale (colonne ansate e iperfregiate ma senza forza di sostegno, statue mosse ma incapaci d'emergere da nicchie senza spessore) smentisce l'ottima introduzione prospettica della scalea d'accesso e delle losanghe del pavimento. Pullulano le figure ma non si distinguono agevolmente le viventi dalle plastiche, tanto le accomuna la sostanza marmorea. «Carmagnolia — dice il cartiglio sotto lo stemma — Belli et Pacis Regia Martem Colit ut Armet Minervam, Minervam Armat ut Doceat Martem». Tutto risponde a questo spirito marziale, ma con particolari non sempre decifrabili: il Mercurio avvinto ad un anello cui fa riscontro un altro Prigione bendato che spezza in due una face, il nudo muliebre reggente una cometa, la statua dalla cui bocca fuoresce fiamma. Diafano e bellissimo è invece il fregio conclusivo, contro il cielo a bagliori tempestosi, con le volute opalescenti e la fragilissima valva ripiegata che pare elitra d'enorme e misterioso insetto.

Non s'è fatto finora il nome di Tesauro ma fin dal primo momento lo si è sottinteso. Fu egli infatti il massimo codificatore nostrano delle Perfette Imprese, il mediatore dell'aristotelismo secentesco e il divulgatore d'un genere che ebbe tanta fortuna alla Corte sabauda. I suoi scritti sono elaborazione d'un metodo di conoscenza nel quale, se si sconsiglia di fabbricare «il verosimile sull'inverosimile», s'esprime anche l'intenzione di «parlar in gergo, per non essere inteso da tutti».

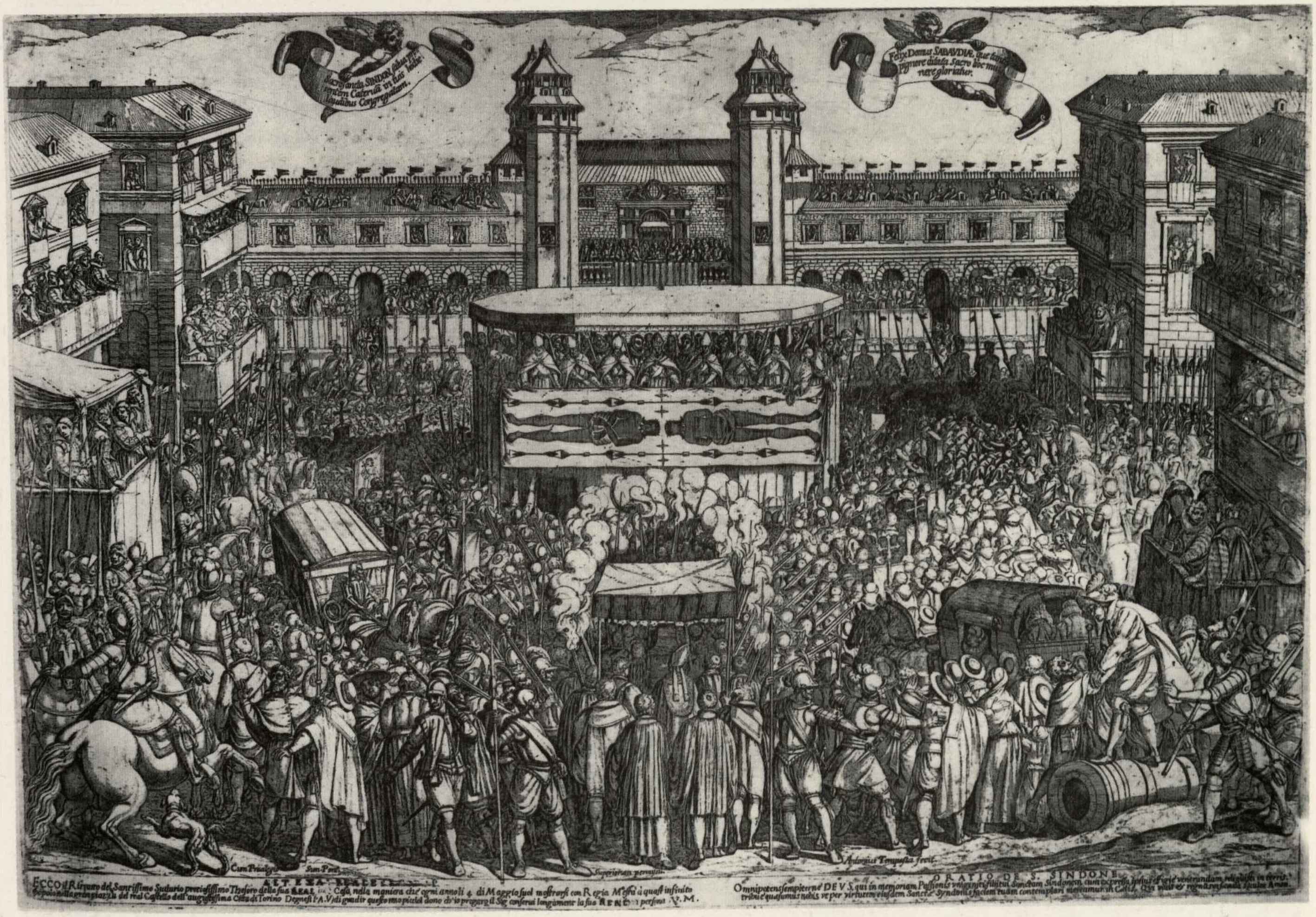
Torquato Tasso aveva però asserito nel 1594: «A me pare che il facitore delle imprese sia poeta», e anche per Tesauro l'emblematica è visione oltre che rappresentazione. Sebbene l'opera che egli crea sia diretta soprattutto «a quei de la Corte», e quelle «vesti di gala» che sono le sue Metafore s'adattino a tale società né vogliano indirizzarsi ad altra, pretende pure la capacità di non farsi sedurre troppo dal gioco degli specchi. Come bene ha notato A. Griseri, «andando oltre il significato della retorica come elogio cortigiano» egli giunge a proporre «temi come strumenti di coscienza e di ricerca».

In tale ottica si può guardare l'Antiporta per panegirici dedicati a Madama Reale (U. II. 47) di Tesauro stesso, realizzata da Nicolas Auroux (Pont-Saint-Esprit, ?-Lione, 1689) nel 1659 presso il tipografo Zavatta.

Nessuna leggenda commenta l'immagine, la quale è perciò affidata unicamente, per l'interpretazione, al cartiglio che contorna il punzone di diamante: «Plus de fermeté que d'esclat». È un motto adottato da Maria Cristiana al tempo della guerra dei Cognati, e riappare qui nel momento in cui la reggente è in Francia per trattare il matrimonio del figlio e sta per stipularsi il Trattato dei Pirenei. L'allusione parreb-



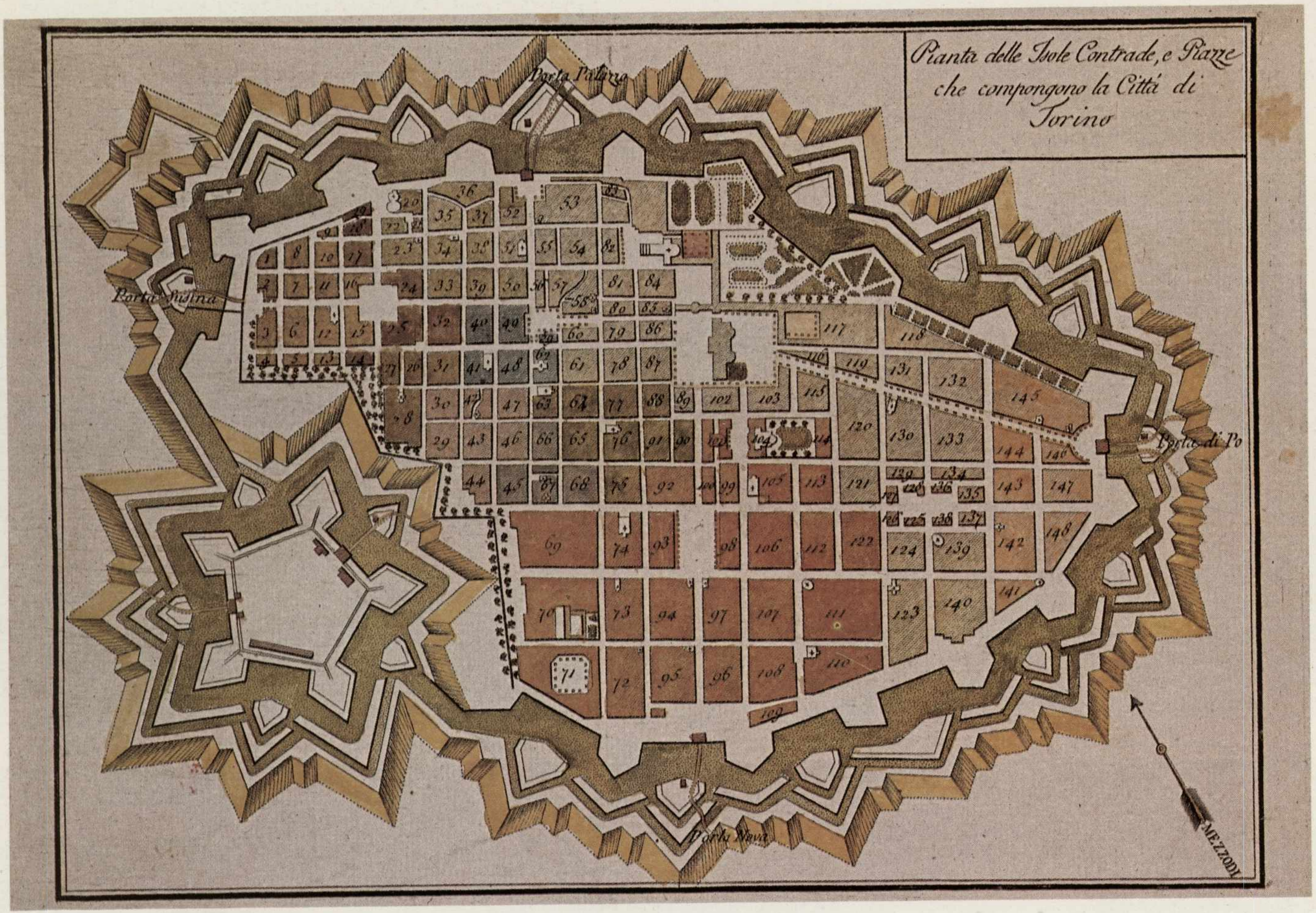
J. Chianale sc.
VEDUTA DEL CAMPO DI BROIS NEL CONTADO DI NIZZA, PRESA SUL POSTO, da Giup.e Bagetti Arch.to e disegnatore di S. S. R. M. li 16. Aprile 1793.
Luogo occupato dall'Armata Sarda

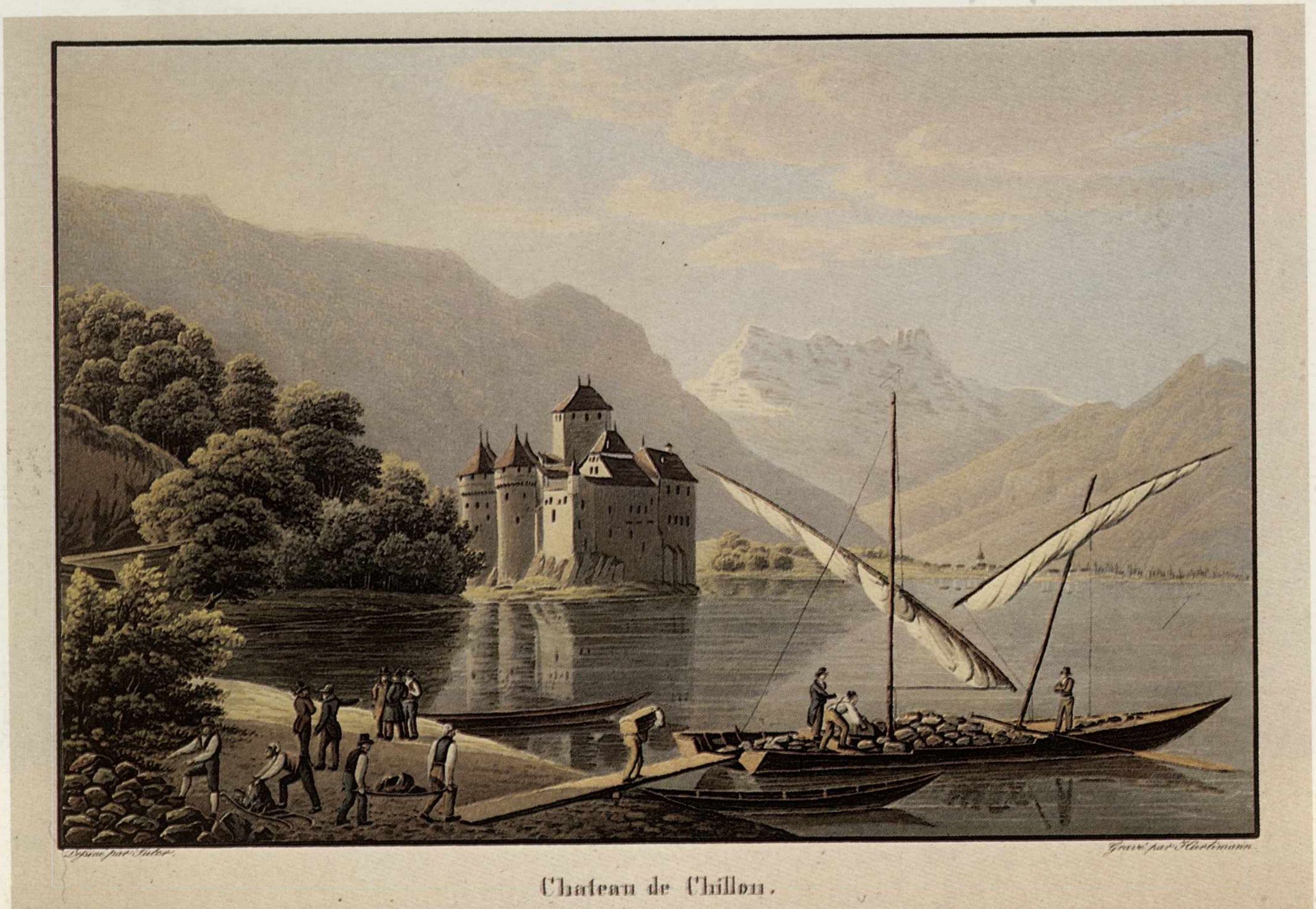


Felix Domus SABAUDIA, quae tanto pignore ditata Sacro hoc munere gloriatur.
Cum Privilegio
Sum. Pont.
Superiorum permissu
Antonius Tempesta fecit.
ALTEZZA REALE
ECCO il Ritratto del Santissimo Sudario pretiosissimo Thesoro della sua REAL Casa, nella maniera che ogni anno li 4. di Maggio suol mostrarsi con Regia Maestà à quasi infinito popolo nella gran piazza del real Castello dell'augustissima Città di Torino. Degnesi l'A. V. di gradir questo mio picciol dono ch'io pregarò il Sig. conservi longamente la sua REAL persona. V. M.
ORATIO DE S. SINDONE.
Omnipotens sempiterne DEVS, qui in memoriam Passionis unigeniti filii tui Sanctam Sindonem, cum expressa ipsius effigie venerandam reliquisti in terris: tribue quaesumus nobis ut per virtutem eiusdem Sanctae Syndonis faciem tuam contemplari mereamur in Coelis. Qui vivis et regnas in secula seculorum. Amen.

188. *Anonimo del sec. XVIII:* Pianta delle Isole Contrade, e Piazze che compongono la Città di Torino, *calcografia colorata con leggenda a mano nel bordo inferiore, 265x195.*

189. *Kurlimann:* Château de Chillon, *litografia colorata, 299x228.*


Pianta delle Isole Contrade, e Piazze che compongono la Città di Torino
Porta Palazzo
Porta Susina
Porta di Po
Porta Nuova
MEZZODI


Gravé par Kurlimann
Chateau de Chillon.

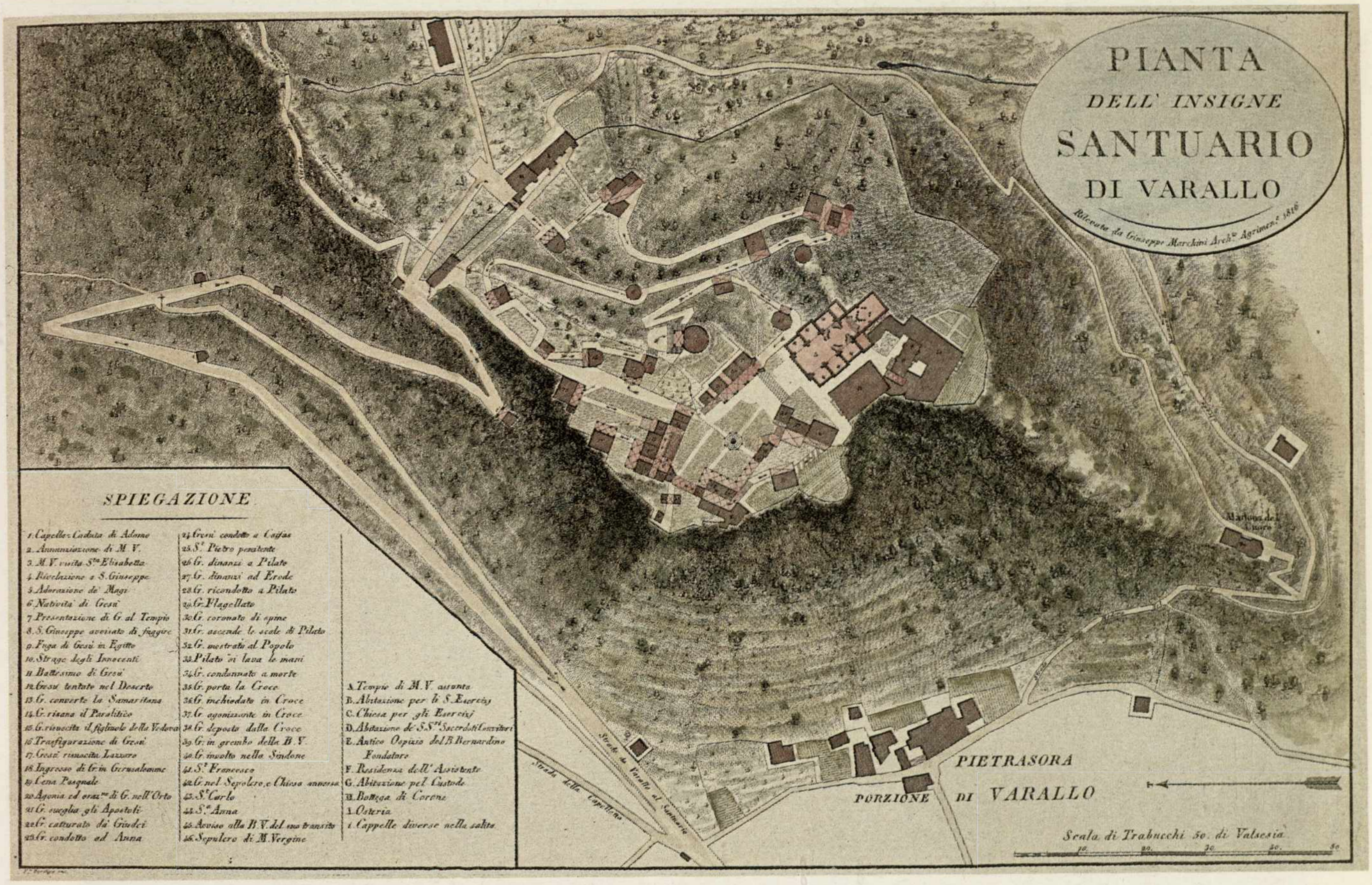
190. *Giuseppe Marchini:* Pianta dell'insigne Santuario di Varallo, *calcografia colorata, 405x262.*

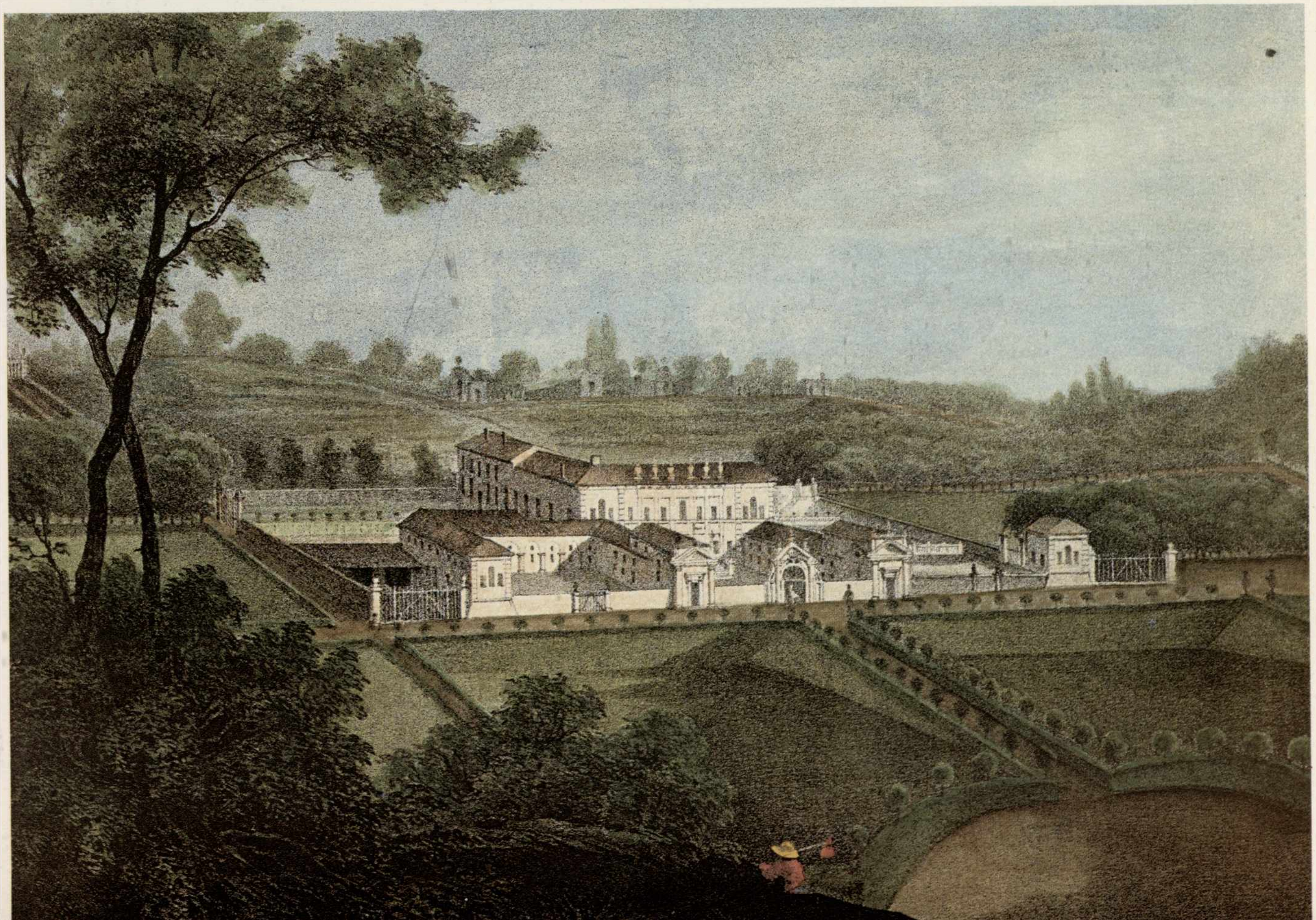
191. *Enrico Gonin:* Castello di Cambiano detto La Moglia, *litografia colorata, 405x338.*

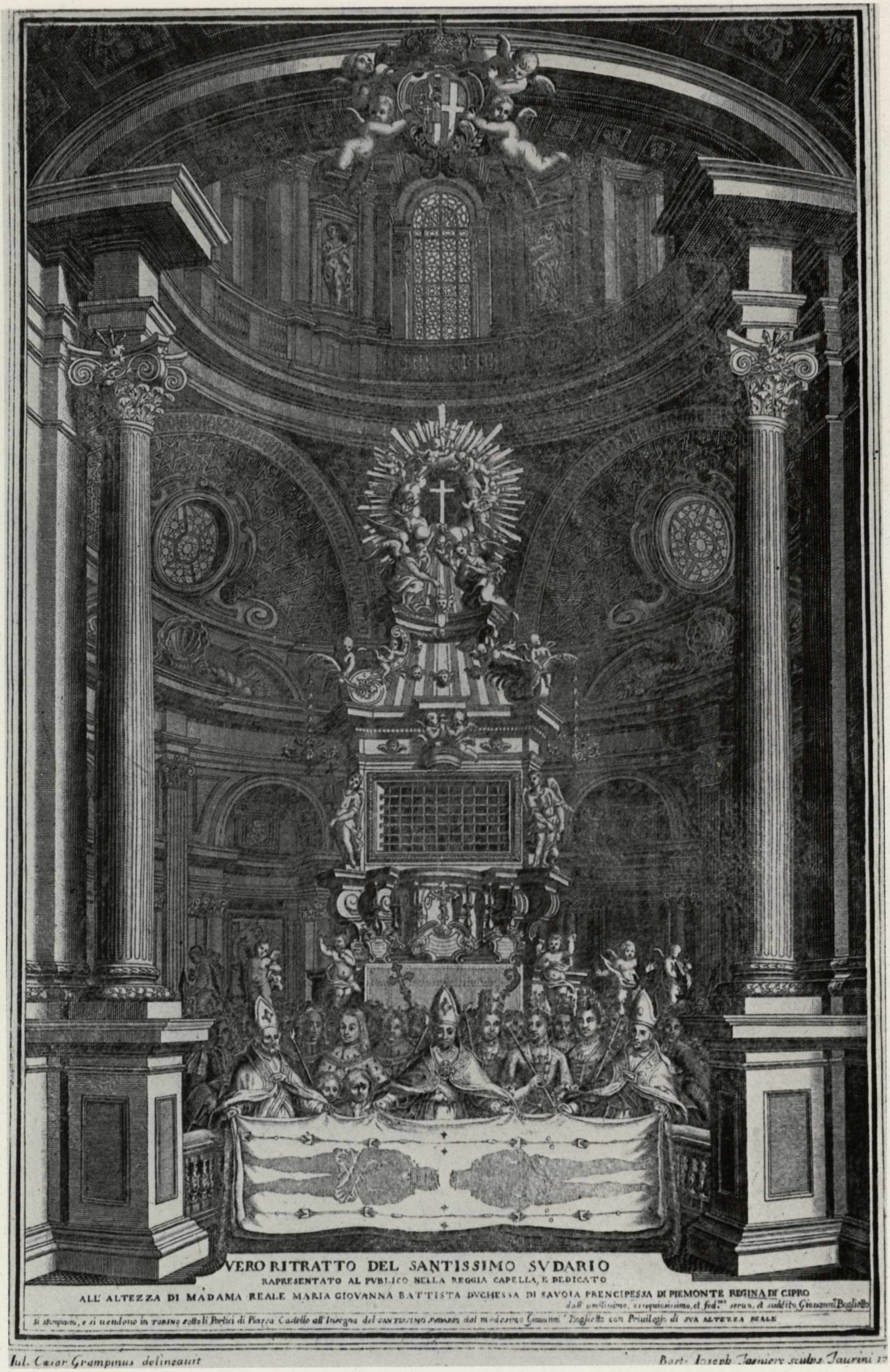
Pagine seguenti

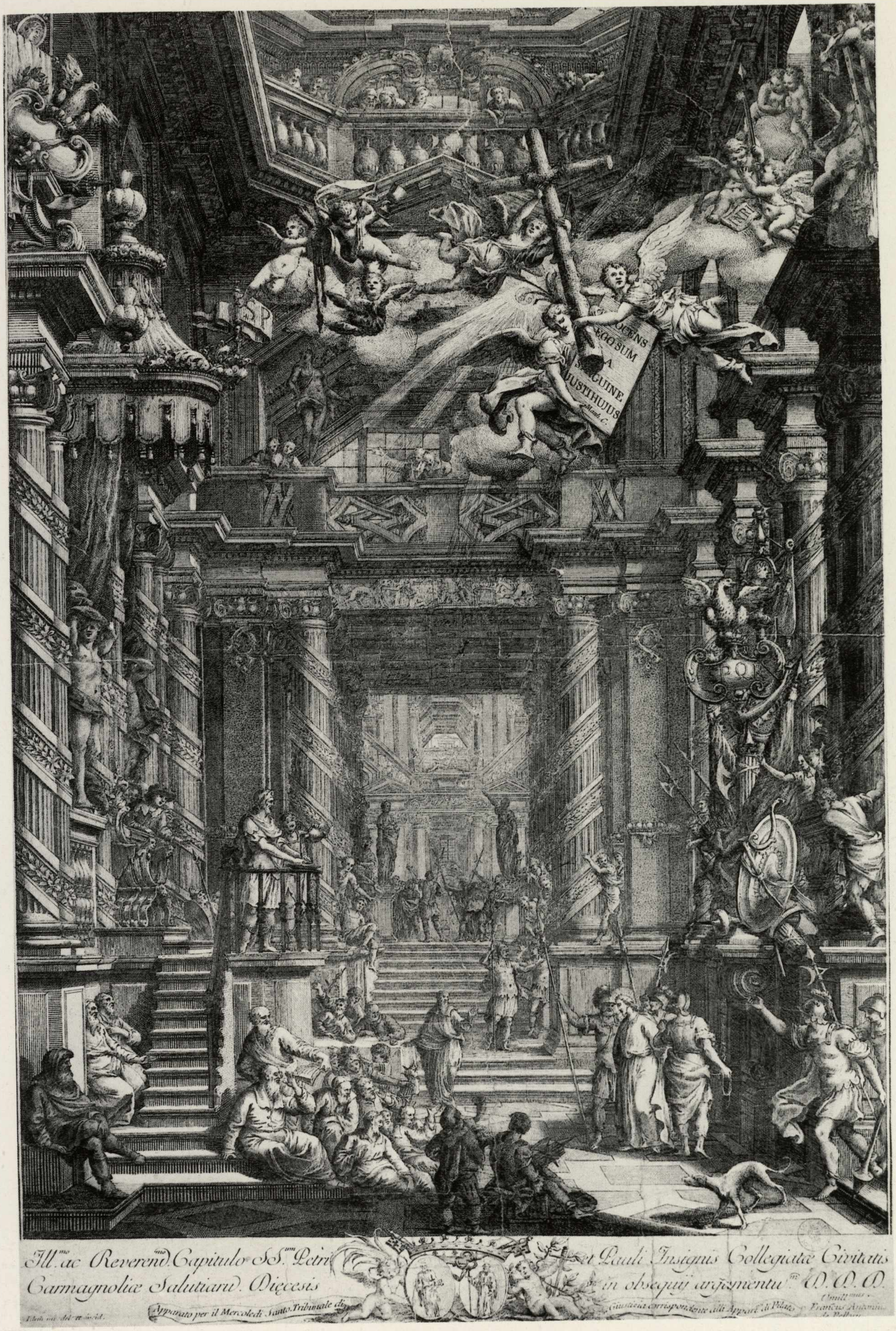
192. *Giulio Cesare Grampin — Bartolomeo Giuseppe Tasnière:* Vero ritratto del Santissimo Sudario, *calcografia, 262x402.*

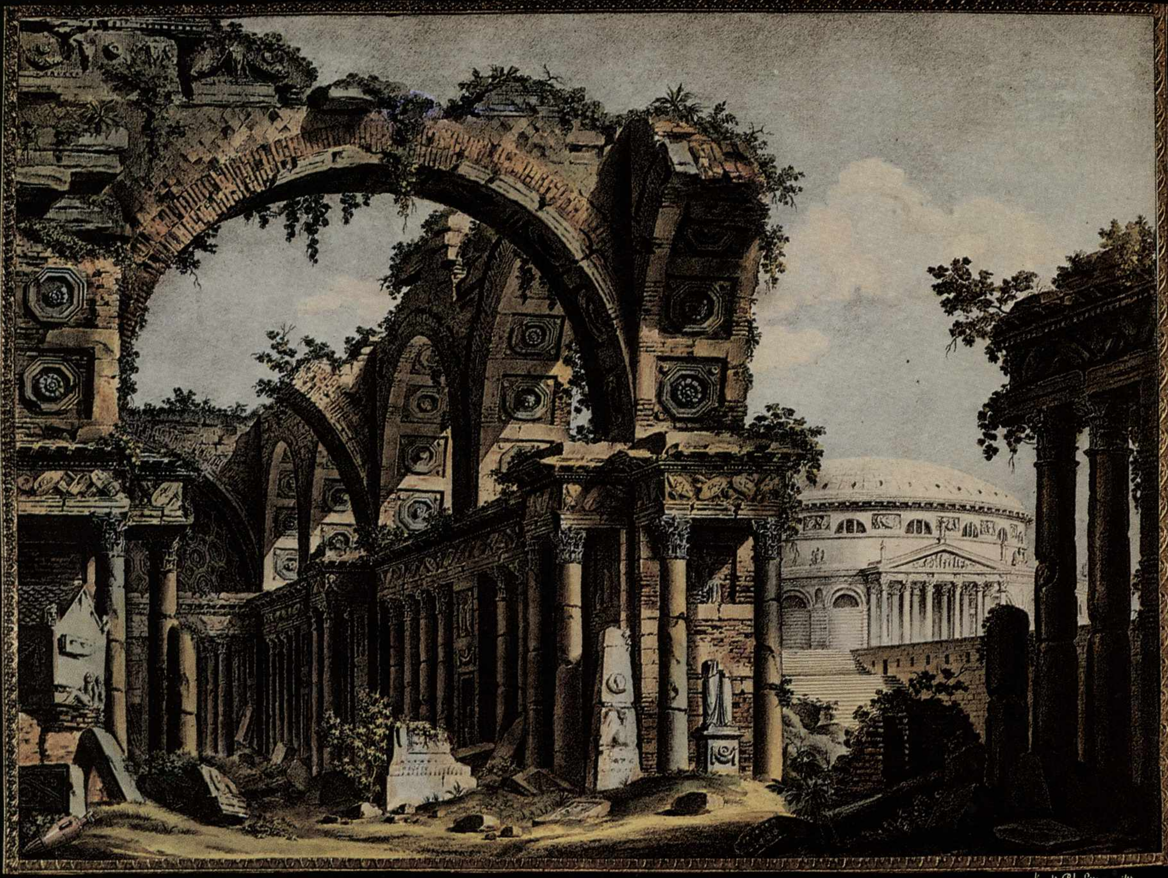
193. *Francesco Antonio de Pellery:* Apparato per il Mercoledì Santo, *Acquaforte, 417x645.*


PIANTA
DELL' INSIGNE
SANTUARIO
DI VARALLO
Rilevata da Giuseppe Marchini Arch.to Agrimen.re 1816
SPIEGAZIONE
1. Capelle. Caduta di Adamo
2. Annunziazione di M. V.
3. M. V. visita S.ta Elisabetta
4. Rivelazione a S. Giuseppe
5. Adorazione de' Magi
6. Natività di Gesù
7. Presentazione di G. al Tempio
8. S. Giuseppe avvisato di fuggire
9. Fuga di Gesù in Egitto
10. Strage degli Innocenti
11. Battesimo di Gesù
12. Gesù tentato nel Deserto
13. G. converte la Samaritana
14. G. risana il Paralitico
15. G. risuscita il figliuolo della Vedova
16. Trasfigurazione di Gesù
17. Gesù risuscita Lazzaro
18. Ingresso di G. in Gerusalemme
19. Cena Pasquale
20. Agonia ed oraz.ne di G. nell'Orto
21. G. sveglia gli Apostoli
22. G. catturato da' Giudei
23. G. condotto ad Anna
24. Gesù condotto a Caifas
25. S.t Pietro penitente
26. G. dinanzi a Pilato
27. G. dinanzi ad Erode
28. G. ricondotto a Pilato
29. G. Flagellato
30. G. coronato di spine
31. G. ascende le scale di Pilato
32. G. mostrato al Popolo
33. Pilato si lava le mani
34. G. condannato a morte
35. G. porta la Croce
36. G. inchiodato in Croce
37. G. agonizzante in Croce
38. G. deposto dalla Croce
39. G. in grembo della B. V.
40. G. involto nella Sindone
41. S.t Francesco
42. G. nel Sepolcro, e Chiesa annessa
43. S.t Carlo
44. S.a Anna
45. Avviso alla B. V. del suo transito
46. Sepolcro di M. Vergine
A. Tempio di M. V. assunta
B. Abitazione per li S. Esercizj
C. Chiesa per gli Esercizj
D. Abitazione de' S.S.ri Sacerdoti Convittori
E. Antico Ospizio del B. Bernardino Fondatore
F. Residenza dell' Assistente
G. Abitazione pel Custode
H. Bottega di Corone
I. Osteria
i. Cappelle diverse nella salita
Strada della Capelletta
Strada da Varallo al Santuario
PIETRASORA
PORZIONE DI VARALLO
Scala di Trabucchi 50. di Valsesia
10. 20. 30. 40. 50




VERO RITRATTO DEL SANTISSIMO SVDARIO
RAPRESENTATO AL PVBLICO NELLA REGGIA CAPELLA, E DEDICATO
ALL' ALTEZZA DI MADAMA REALE MARIA GIOVANNA BATTISTA DVCHESSA DI SAVOIA PRENCIPESSA DI PIEMONTE REGINA DI CIPRO
dall' umilissimo, ossequiosissimo, et fed.mo seruo, et suddito Giouanni Boglietto
Si stampano, e si uendono in TORINO sotto li Portici di Piazza Castello all' Insegna del SANTISSIMO SVDARIO dal medesimo Giouanni Boglietto con Priuilegio di SVA ALTEZZA REALE
Iul. Cæsar Grampinus delineauit
Bart. Joseph Tasniere sculps. Taurini 17

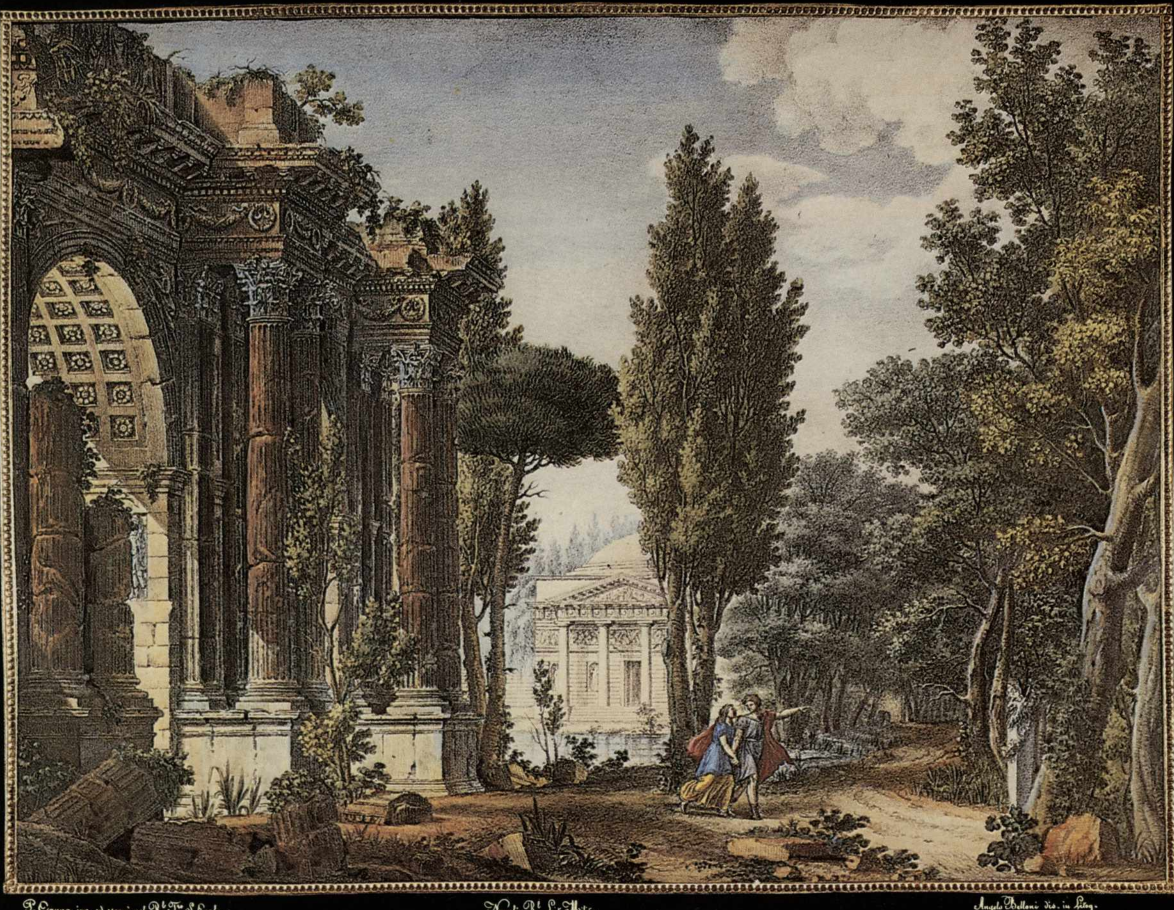

OCENS
EGO SUM
A
S GUINE
JUSTI HUJUS
Math. C.
Ill.mo ac Reverend.mo Capitulo SS.um Petri et Pauli Insignis Collegiatæ Civitatis
Carmagnoliæ Salutiarū. Diœcesis in obsequij argumentū.m D. D. D.
Apparato per il Mercoledi Santo. Tribunale di Giustizia corrispondente alli Apparti. di Pilato
Omill.mus
Francus Antonius
Idem inv. del. et incid.



P. Canna inv. dis. ed esegui　　Napoli Rl. Litog. milit.

Rovine antiche

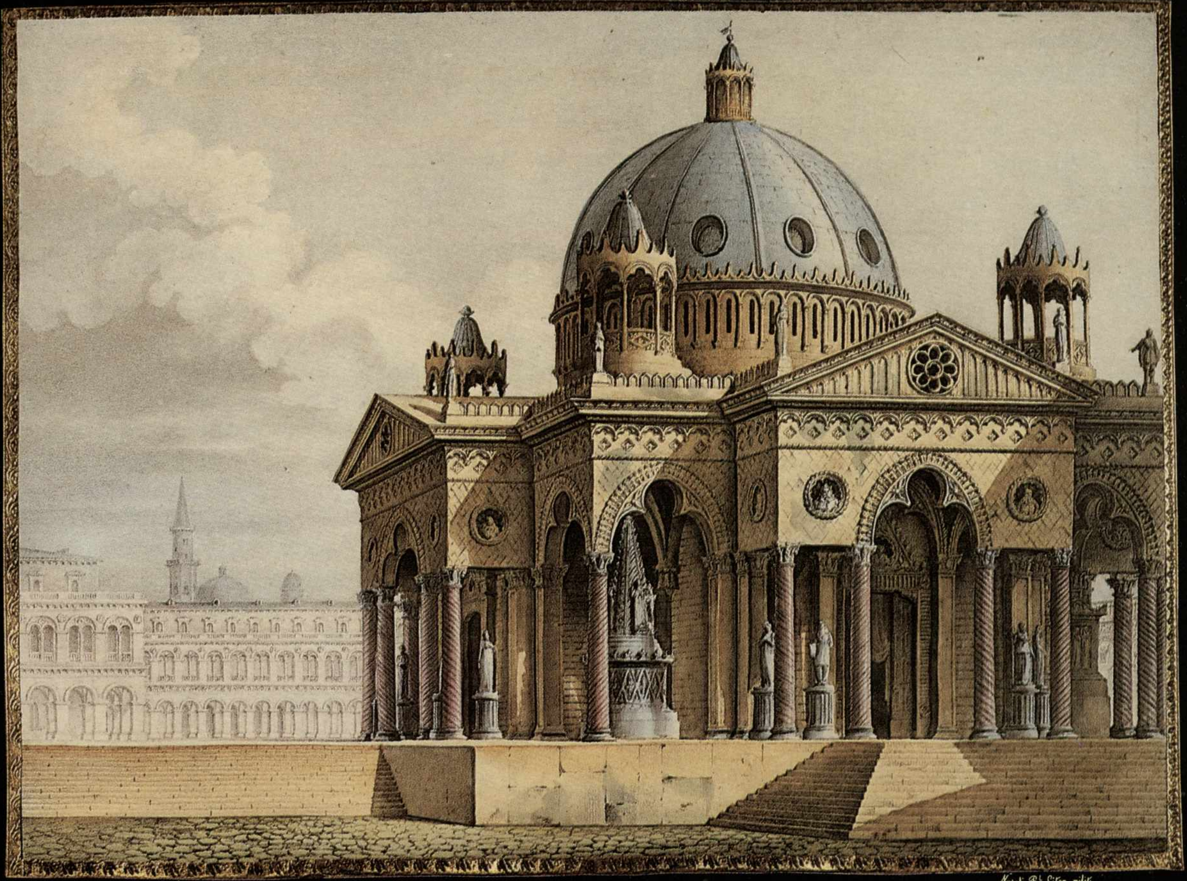
Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie.



P. Canna inv. ed esegui nel Rl. Tro. S. Carlo　　Napoli Rl. Lit. Milit.　　Angelo Belloni dis. in Litog.

Luogo remoto nel Ballo - I seguaci di Bacco -

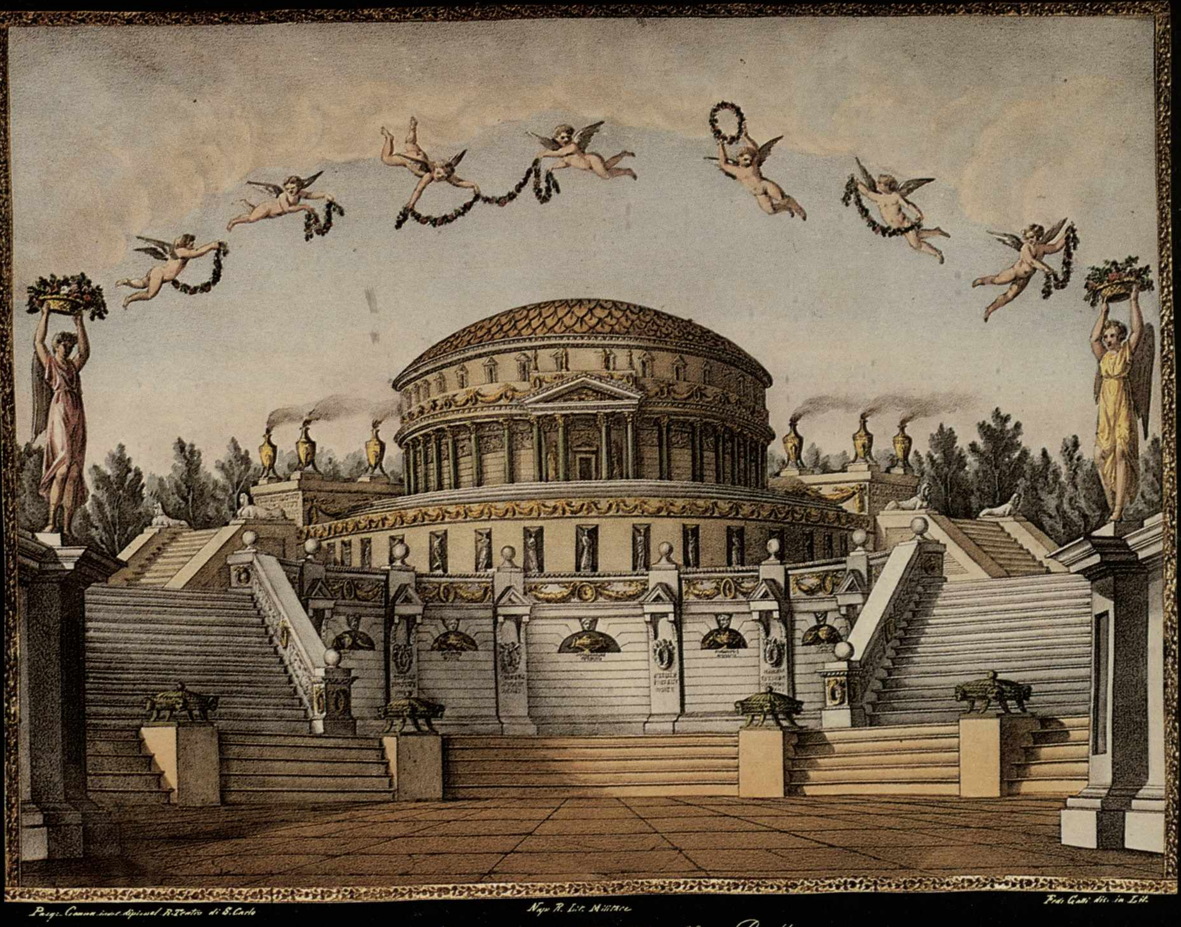
Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie



P. Canna inv. dis. ed es. nel Rl. To. S. Carlo

Napoli Rl. Litog. milit.

Gran piazza d'Orleans nel Ballo - Giovanna d'Arco -
Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie.



Pasq. Canna inv. e dipinse nel R. Teatro di S. Carlo

Nap. R. Lit. Militare

Fed. Gatti dis. in Lit.

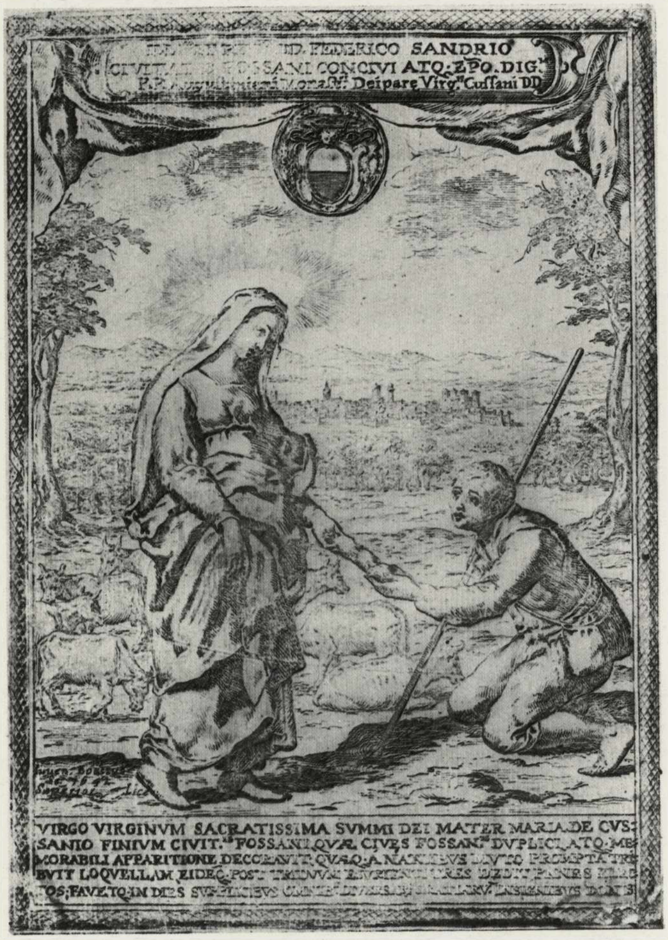
Abitazione della Fata Urgella - Ballo
Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie

Pagine precedenti

194. *Pasquale Canna:* Rovine antiche, *litografia colorata, 448x331.*

195. *Pasquale Canna — Angelo Belloni:* Luogo remoto nel ballo *«I seguaci di Bacco», litografia colorata, 448x337.*

196. *Pasquale Canna:* Gran Piazza d'Orléans nel ballo *«Giovanna d'Arco», litografia colorata, 448x328.*


FEDERICO SANDRIO
CONCIVI ATQ. EPO. DIG.
Deipare Virg.is Cussani DD
VIRGO VIRGINVM SACRATISSIMA SVMMI DEI MATER MARIA DE CVS:
SANIO FINIVM CIVIT. FOSSANI QVÆ CIVES FOSSAN. DVPLICI ATQ. ME
MORABILI APPARITIONE DECORAVIT
BVIT LOQVELLAM, FIDEQ.
TOS; FAVETQ. IN DIES

be dunque metapolitica: ma perchè, a contrasto, la forma abbrunata nascosta dal velo e la face spenta al suolo? Come dice S. Agostino, «aliud ex alio est intelligendum».

Non dissimile, benché meno ermetica, è l'altra Antiporta (U. II. 40) firmata da Domenico Piola e Georges Tasnière per «Emmanuelis Thesauri Lapidaria». Anche qui non v'è scritta che esplichi quanto sta avvenendo, secondo la prescrizione più tarda di Menestrier: «Il est plus aisé de trouver de beaux et grands sujets d'Enigmes de figures, que d'Enigmes de paroles, parce que la Peinture frappe d'abord agréablement l'imagination, et attire les yeux et l'esprit pour en découvrir le sens". Non è facile infatti dare un senso al Mercurio o alla figura muliebre in turbante che sta scolpendo, su un'ara, la tavola marmorea. Al ricorso mitologico e all'aulicità dei gesti fa contrasto l'incongrua piramide, l'architettura compromessa fra antico e moderno, il realismo di particolari quali l'ammaccatura della testa del martello, gli scalpelli ammucchiati nella ciotola, la vegetazione silvestre irrompente e quella disciplinata in urna. Capriccio, si dirà, ma con gamma sottesa di significati oggi inafferrabili. Né più comprensibile riuscirebbe lo Stemma e impresa dell'Accademia dei Fulminati (U. II. 70) di C.E. Lanfranchi, allegata alla tesi discussa nel 1682 da Adalberto Pallavicino nel Collegio gesuitico torinese (ma già inserita nel 1666 in un'incisione celebrante la nascita di Vittorio Amedeo II) se non la chiarisse Tesauro stesso. L'Accademia era sorta a metà secolo per dare spazio, nel Collegio, a dibattiti teologico-filosofici, e Tesauro ne approntò l'insegna col motto oraziano «Omnes eodem», Apollo manovrante una sofisticata balestra (*machina fulminalis*), la Fisica approntante i dardi, la Teologia apprestante le penne d'aquila, la Metafisica arrotante le frecce che la Logica, dopo averle sagomate sull'incudine, le porge. Alle spalle sta una città fortificata su cui sventola un vessillo con la scritta «Athenae» e verso essa pare puntato l'ordigno. L'allegoria è ardua e, senza il soccorso delle Inscriptiones di Tesauro, non facilmente interpretabile: la compresenza del mito greco con l'allegoria cristiana sperde il valore del classicismo, senza contare che domestici, e quasi feriali, sono molti degli elementi rappresentati, dai per nulla imponenti alberi (non certo d'Elicona) alla campagna stepposa, ai grevi nembi opprimenti la distesa marina.

D'un ventennio-trentennio più tarda è la Scena allegorica (U. II. 87) di D. Piola e G. Tasnière nella quale ricompare la stessa impresa. Se la tavola del 1666 illustrava la nascita di Vittorio Amedeo e quella del 1682 era di due anni posteriore alla maggiore età, quella qui pubblicata mostra, nel tondo retto da putti alati, il duca ormai adulto. Il motto «Omnes eodem» e la *machina fulminalis* sono incisi sul piedistallo di un'ara su cui posano armi, vasi, strumenti musicali: sopra sta il bersaglio raggiunto, quasi al centro, da una freccia. Il giovinetto in panni classici che l'ha scoccata è incoronato da un giovane con faretra (Apollo?) mentre una piccola folla ammira o si china a raccogliere i dardi. La tavola, rettangolare, crea l'effetto d'un ovale mediante la concatenazione delle comparse accosciate e il piegarsi, su entrambi i lati, dei fusti e delle fronde verso il ritratto del sovrano, miniaturizzando con ciò il fatto e creando un quadretto entro cornice, assai gradevole.

Analogo è lo Stemma e impresa dell'Accademia degli Irrequieti (U. II. 60) eseguito nel 1698 da G.C. Grampin e G. Tasnière. Di gusto presettecentesco mostra tre eleganti aristocratici presso la «Philosophia» (dal balteo a testa di putto alato, ampia veste mossa dal vento, sandali) che punta uno strumento contro un orologio la cui lancetta reca la scritta *Nulla Quies*.

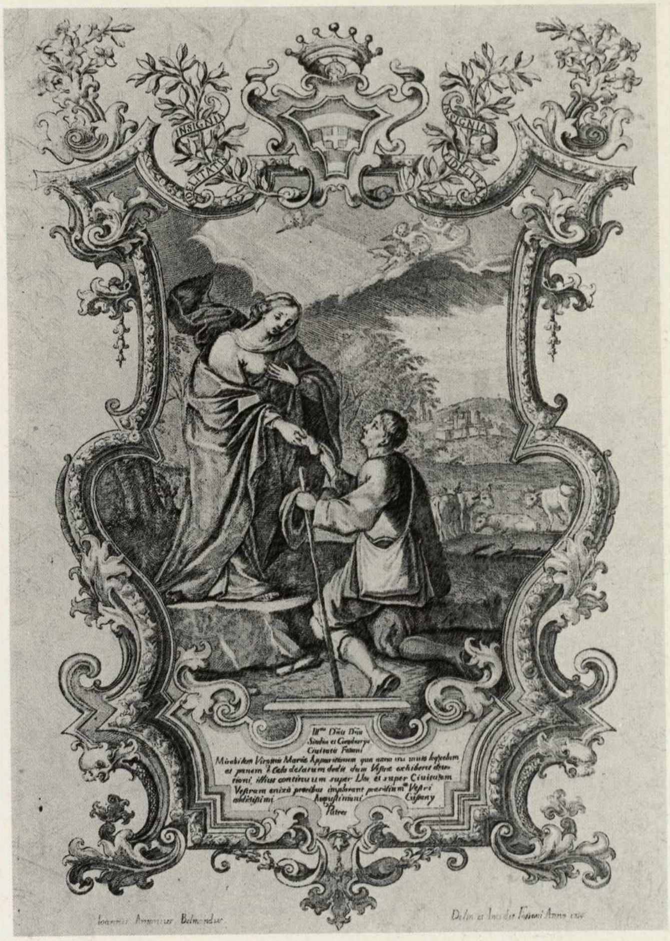
Due amorini sfogliano testi di Logica, Fisica, Matematica; altri libri — bel tocco di natura morta — stanno ai piedi del gentiluomo a destra. Su una balaustra aperta su un giardino, con vista di colli sullo sfondo, sta un Mercurio ignudo che, benchè intenzionalmente volto al quadrante, pare momentaneamente assente.

Una calda luce spiove da sinistra, proiettando ombre e fasciando l'ambiente, un po' incerto prospetticamente ma di buon taglio.

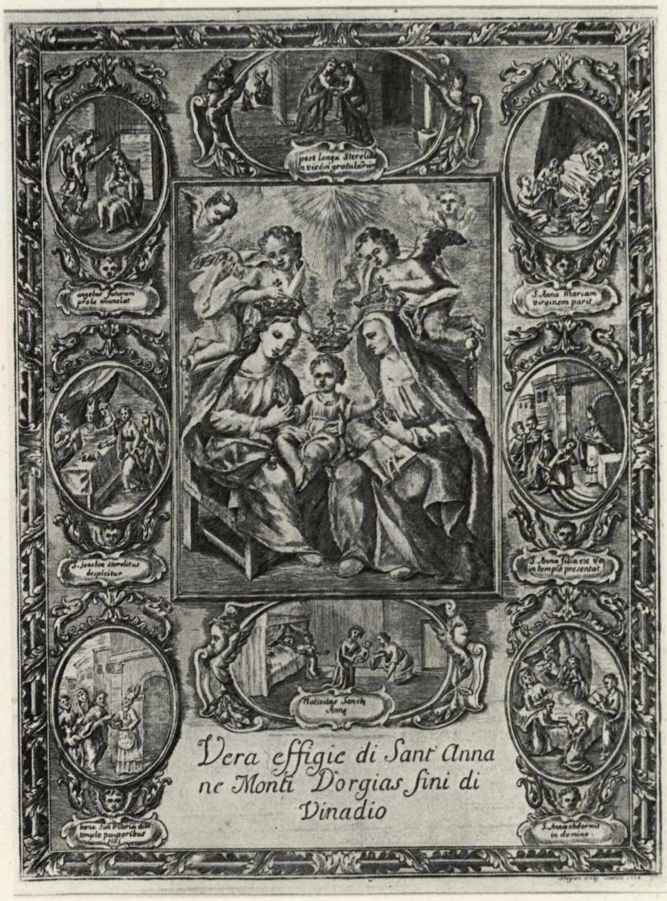
La serenità e la calma della scena, la ricercatezza dei costumi, la presenza senza comprimari della Filosofia smentiscono la scritta «Academia Irrequietorum» e, se mai, fanno pensare al secolo veniente, nel quale i *Philosophes* faranno da protagonisti.

197. *Pasquale Canna — Federico Gatti:* Abitazione della Fata Urgella nel ballo omonimo, *litografia colorata, 406x328.*

198. *Giovenale Boetto:* La Madonna di Cussanio, *acquaforte, 162x227.*


Ill.mi Dñi Dñi
Sindici et Consiliarii
Civitatis Fossani
Mirabilem Virginis Mariae Apparitionem
Patres
Ioannes Antonius Belmondus
Delin. et Incidit Fossani Anno

199. *Giovanni Antonio Belmond:* La Madonna di Cussanio, *calcografia, 283x410.*


post longa Sterelit.
n vicem gratulatur
angelus futuram
prole anunciat
S. Anna Mariam
virginem parit
S. Joachim sterelitus
despicitur
S. Anna filia ex vo
in templo presentat
Nativitas Sanctae
Anne
S. Anna obdormit
in domino
Vera effigie di Sant Anna
ne Monti D'orgias fini di
Vinadio

200. *Giacomo Stagnon:* La vera effigie di Sant'Anna di Vinadio, *calcografia, 250x323.*

Cerimonia e festa

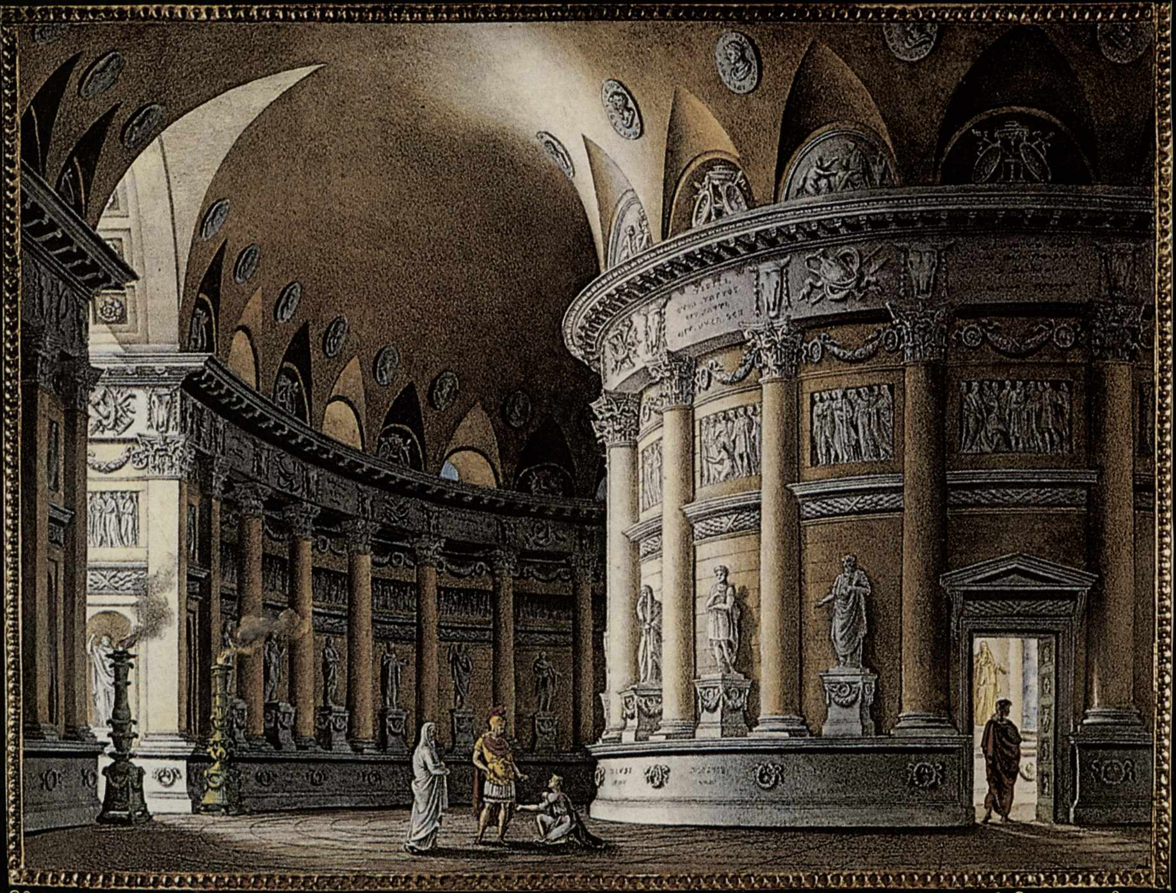
In sé, i termini di cerimonia e festa possono apparire contradditori.

La prima, sottintende il protocollo, l'etichetta, ossia il congelamento dell'impeto che genera la festa: l'altra, allude a un ritmo più veloce del vivere, a un cadere d'inibizioni, all'allentamento della regola. In realtà (nella realtà vale a dire del passato, e salvo che a livello popolare) non v'è troppa differenza fra l'una e l'altra. Cerimonia è la laica ma anche la liturgica: festa è tanto la mondana quanto la sacra. Sono occasioni che il Principe (dello Stato o della Chiesa) sceglie per esaltare la sua funzione terrena e che non è perciò mai, o quasi mai, divisibile perfettamente in «generi». Associarle non è perciò forzarne la natura ma ricondurle al movente da cui derivano. Tesauro stesso scrisse, nel Cannocchiale aristotelico, parole convincenti in tal senso: «Negli Apparati in honor di qualche Santo, ò di qualche Principe defonto, ò vivo, si formano imprese, il cui significato cade diritamente sopra la Persona, et insieme si formano Emblemi, che sotto Figure Favolose, Historiche, ò Naturali [...] diritamente conchiudono qualche generale e virtuoso Documento; ma tacitamente si applicano a qualche Virtù, propia della Persona di cui si parla». Codificate in tali termini, cerimonia e festa non sono quasi mai rottura — a livello ufficiale almeno — di quel *perpetuum mobile* che è la vita di Corte. È, se mai, traslazione d'una «liturgia ristretta» in più ampio raggio, con identiche norme e identica disciplina: resta cioè sempre simbolo, con tutte le implicazioni che la definizione comporta.

Può darsi che a volte si ponga in atto quest'altra prescrizione di Tesauro: «Mescolare in guisa il facile e il difficile, che in un popolo mescolato di dotti e di idioti né i dotti sentan nausea per troppo intendere né gli idioti sentan noia per non intendere». Più facile è invece che l'evento, studiato in ogni particolare, cali dall'alto per il solo fine di stupire o di edificare, lasciando a dotti e indotti di cercarvi (o non cercarvi affatto) gli ardui sottosensi, le parabole cifrate: tale il caso, ad esempio, del grandioso *Carrousel du Roy*, dal ventitreenne Luigi XIV per suo esclusivo piacere e in un giorno qualsiasi (non legato cioè a speciale ricorrenza), allestito a Parigi il 5-6 giugno 1662. Ciò significa pure che all'antica molteplicità di poli se ne sostituisce uno solo, il baricentro. In conseguenza, le immagini comprese in questo paragrafo fondamentalmente si somigliano. Mutano le apparenze esteriori, non lo spirito che le pervade: e stavo per dir «vivifica» se non calzasse meglio «imbalsama».

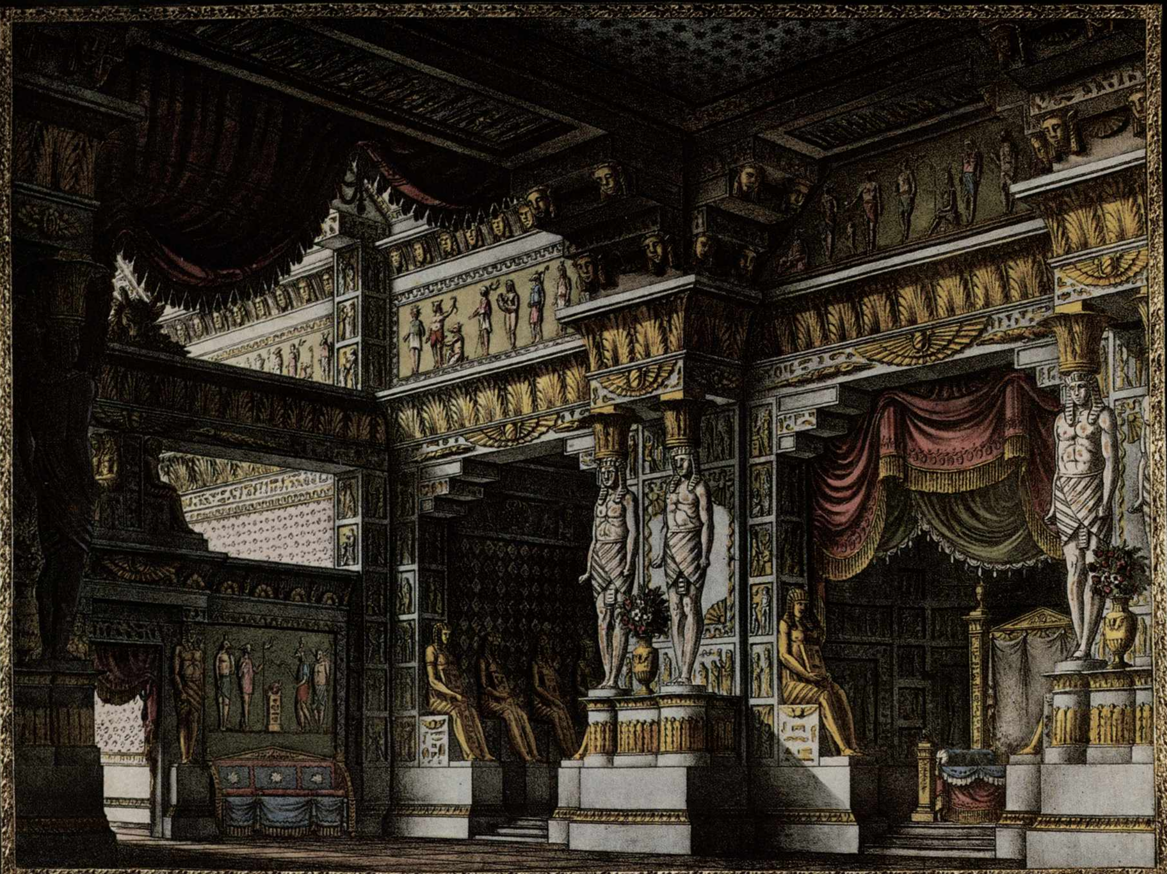
Celebrare il potere erigendo in suo onore un arco trionfale è costume antico: non meraviglia dunque che anche al futuro duca Vittorio Amedeo I se ne elevasse uno a Chieri per festeggiarne la nascita (1586).

Autore ne fu Pellegrino Tibaldi, architetto di Carlo Borromeo e alto consulente dei Savoia per l'erezione d'un tempio (mai attuato) alla Sindone in piazza Castello, progettista della chiesa gesuitica dei Santi Martiri in via Doragrossa. Il



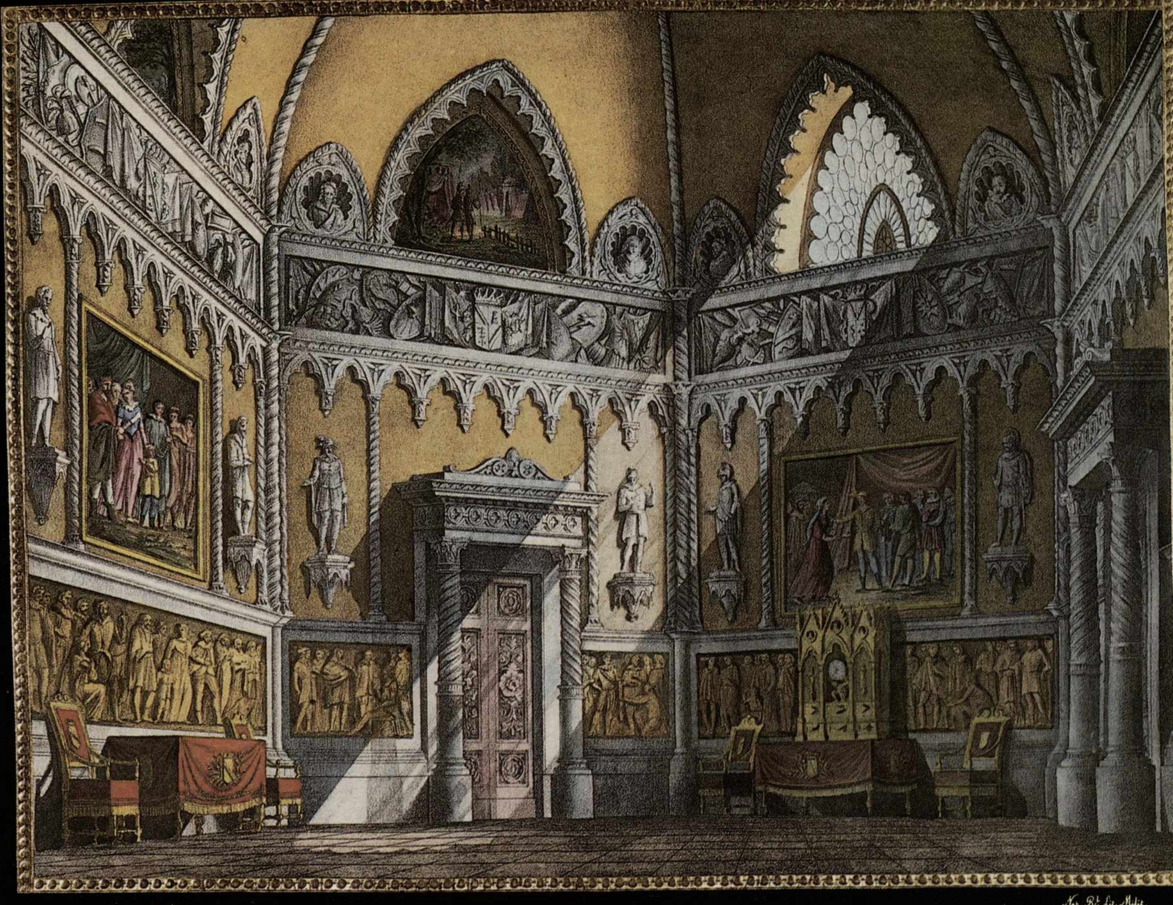
P. Canna inv. dis. ed esegui nel R.l T.ro di S. Carlo
Nap. li R.l Litog. Militi
Ang. Belloni disegnò in Litog.

Tempio domestico nell' Opera = Berenice in Roma =
Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie



P. Canna inv. dis. ed es. nel R.l T.ro S. Carlo
Nap. R. Lit. Militi

Gabinetto nel Ballo = Pamile =
Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e d.e Indie

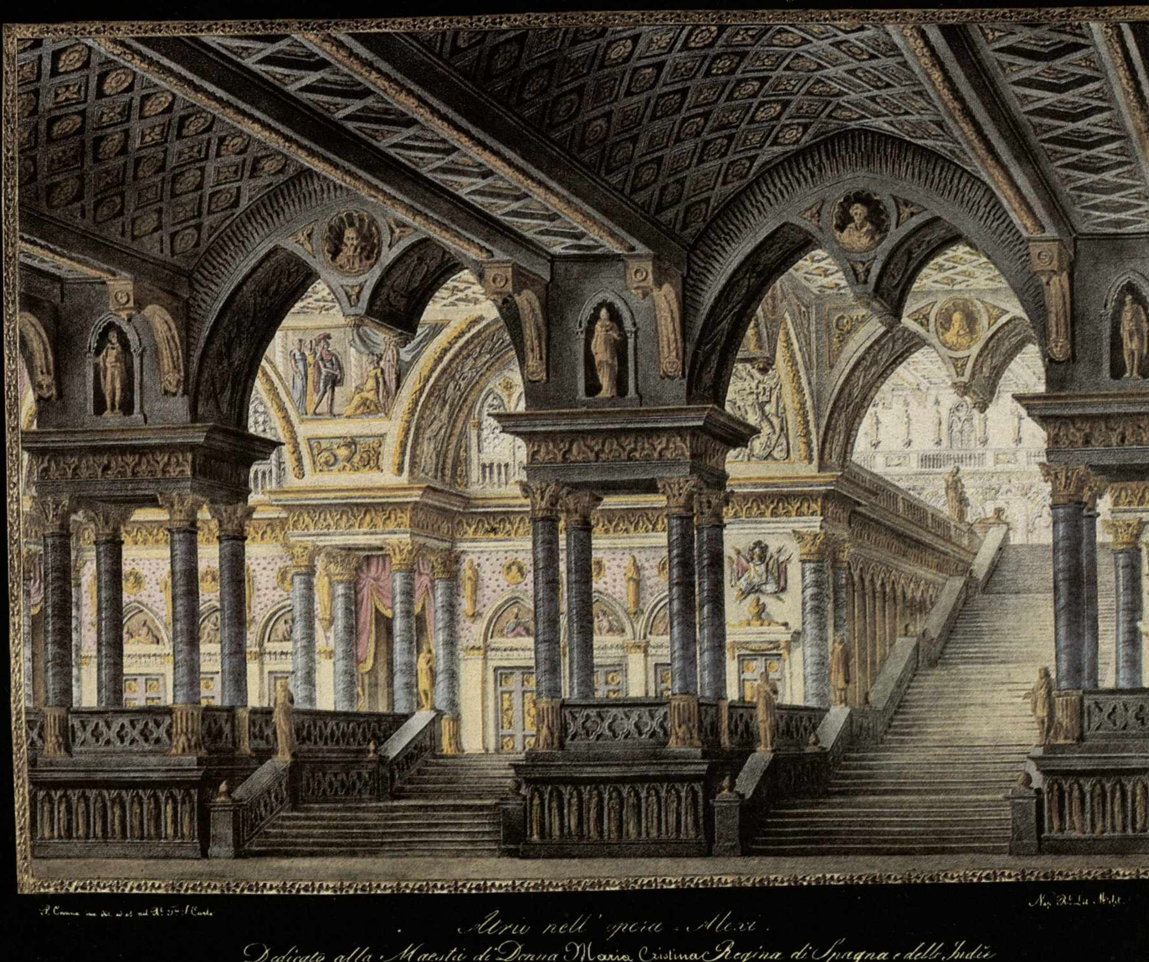


P. Canna inv. dis. ed es. nel R.l T.o S. Carlo

Nap. R.l Lit. Milit.

Stanza terrena nel Ballo Le nozze di Figaro.

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie



P. Canna inv. dis. ed es. nel R.l T.o S. Carlo

Nap. R.l Lit. Milit.

Atrio nell' opera Alexi.

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie

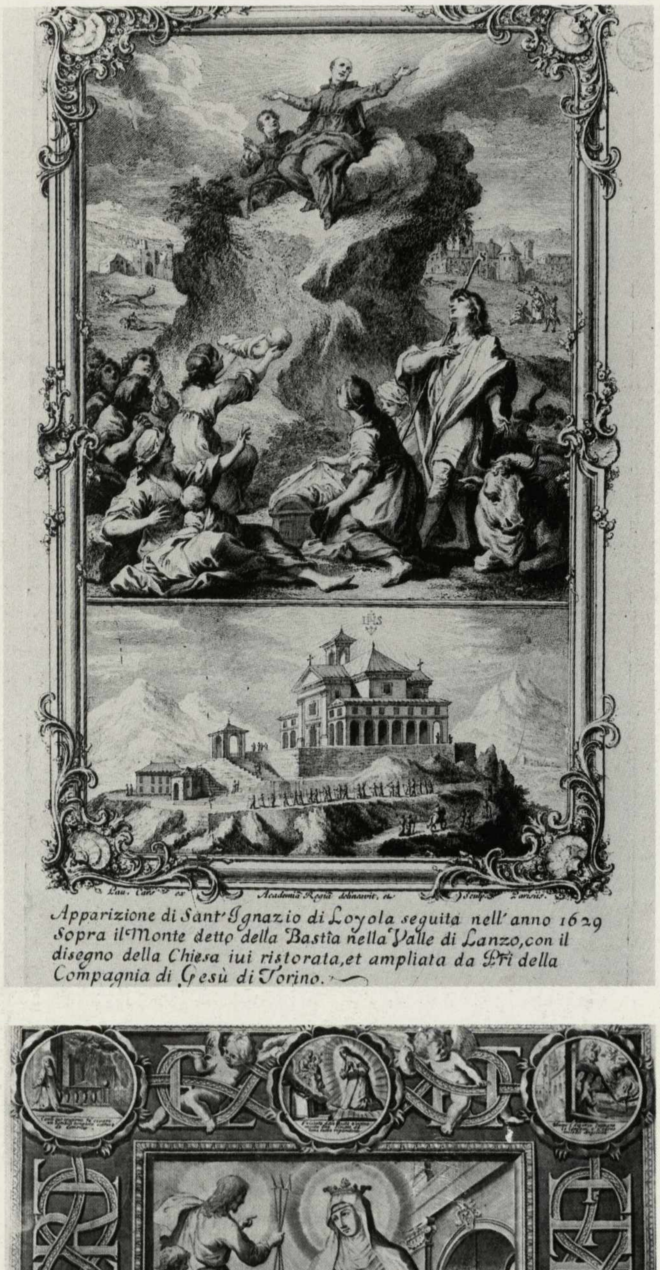
Pagine precedenti

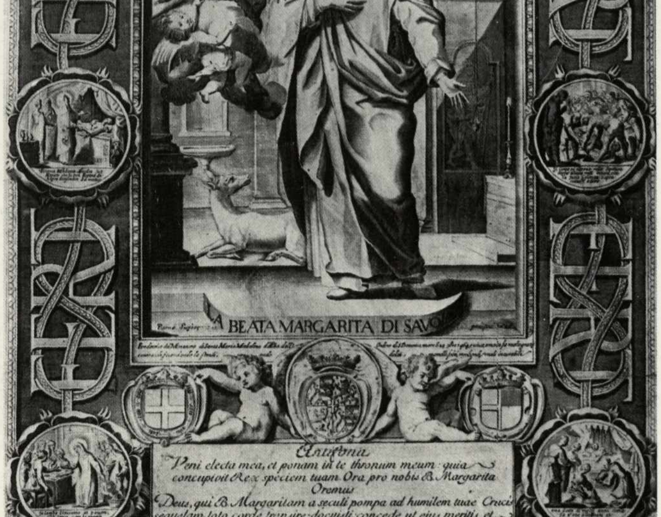
201. *Pasquale Canna — Angelo Belloni:* Tempio domestico dell'opera *«Berenice in Roma», litografia colorata, 448x337.*

202. *Pasquale Canna:* Gabinetto del ballo*«Pamile», litografia colorata, 448x333.*

203. *Pasquale Canna:* Stanza terrena nel ballo *«Le Nozze di Figaro», litografia colorata, 448x337.*

204. *Pasquale Canna:* Atrio dell'opera *«Mixi», litografia colorata, 337x448.*


Apparizione di Sant'Ignazio di Loyola seguita nell'anno 1629
Sopra il Monte detto della Bastia nella Valle di Lanzo, con il
disegno della Chiesa iui ristorata, et ampliata da PPri della
Compagnia di Gesù di Torino.


BEATA MARGARITA DI SAVO
Antifona
Veni electa mea, et ponam in te thronum meum: quia
concupivit Rex speciem tuam. Ora pro nobis B. Margarita
Oremus
Deus, qui B. Margaritam a seculi pompa ad humilem tuae Crucis

monumento ha inconfondibili tratti tardomanieristici, non però stanchi ma fluidi e ben articolati. Perchè a Chieri? Perchè là avevano vissuto Emanuele Filiberto e Margherita di Valois e i legami fra città e dinasti erano ottimi. Col tempo tuttavia esso prese a declinare e Mario Ludovico Quarini (Chieri, 1736 - Torino, 1800) ne eseguì il rilievo: Arco eretto dalla città di Chieri nell'anno MDLXXXVI per la nascita di Vittorio Amedeo I (Inc. II. 84), dedicandolo «in segno di proffond.mo ossequio stima e venerazione» al conte Gaspare Giuseppe Brea. Del restauro era stato incaricato nel 1761 Vittone, che aveva concretato in due disegni i propri suggerimenti. Quarini, suo allievo, non riprodusse però «fedelmente» il disegno del maestro, com'è stato impropriamente detto (basta accostare le due tavole per convincersene) ma seguì il disegno tibaldiano. Un problema resta insoluto: il perchè campeggi sul frontone lo stemma sabaudo della seconda ampliazione, cioè col titolo regio di Cipro e Gerusalemme, che alla sua nascita Vittorio non aveva e Tibaldi non poteva anticipare.

Si festeggia la nascita, si celebra con pari pompa il trapasso. Lo spazio della morte nel Seicento è grande, salvo che al corpo imputridito e orribile a vedersi si sostituisce il «bello scheletro polito e splendente», generato da tavole anatomiche e codificato in testi quali lo Sterbenspiegel menschlicher Nichtigkeit (Zurigo, 1650) o il Theatrum mortis humanae (Salisburgo, 1682). Il moto che vortica in ogni settore del Barocco s'estende anche alla morte, le tombe si spalancano, scompaiono i *gisants* e, al loro posto, si scatena non una danza ma una pantomima macabra. «La pompa della morte atterrisce più della morte stessa» ha lasciato scritto Bacone, ma è soprattutto per occultare il disfacimento fisico che il funerale si fa spettacolo. Lo scheletro allude a tale metamorfosi ma l'esser mondo dei più traumatizzanti tratti decompositivi consente d'usarlo quale «ornamento». Del pari il nero degli addobbi, pure evocando il sudario, obbedisce ai criteri decorativi del teatro. Un ineguagliato esempio di tale modo di sentire sarà evidente nelle tavole illustranti il funerale di Carlo Emanuele II nel 1675. Il sovrano, anni prima, aveva però già usato il medesimo linguaggio nell'Apparato funebre per le esequie di Maria Cristiana e Francesca Maddalena di Savoia, la «Colombina d'amore» (U. II. 49) — spentesi rispettivamente nel 1663 e 1664 — di anonimo. Un «Breve Racconto della Vita, e Morte di Madama Reale Francesca di Borbone» dell'Elemosiniere di Corte Luigi Francesco Morozzo (Torino, Zavatta, 1664) narra che, alcuni giorni dopo i funerali della sposa — celebrati il 16 gennaio 1664 — il duca «per continuar gli effetti del suo cordialissimo amore verso la Madre, e la Consorte, e mantener viva negli animi di tutti la gloriosa morte delle Defonte, fece far' in detta Chiesa [Duomo] un solennissimo servitio, et una pompa funerale, degna della sua gran pietà, e Real Magnificenza». A tale occasione si riferisce la stampa qui pubblicata, che dà solo un minimo cenno «delle macchine, dell'apparato funebre, delle inscrittioni, degli elogij, dell'imprese, de' moti, e d'altri componimenti, e dipendenze» di cui parla Morozzo. Si può supporre l'intervento di

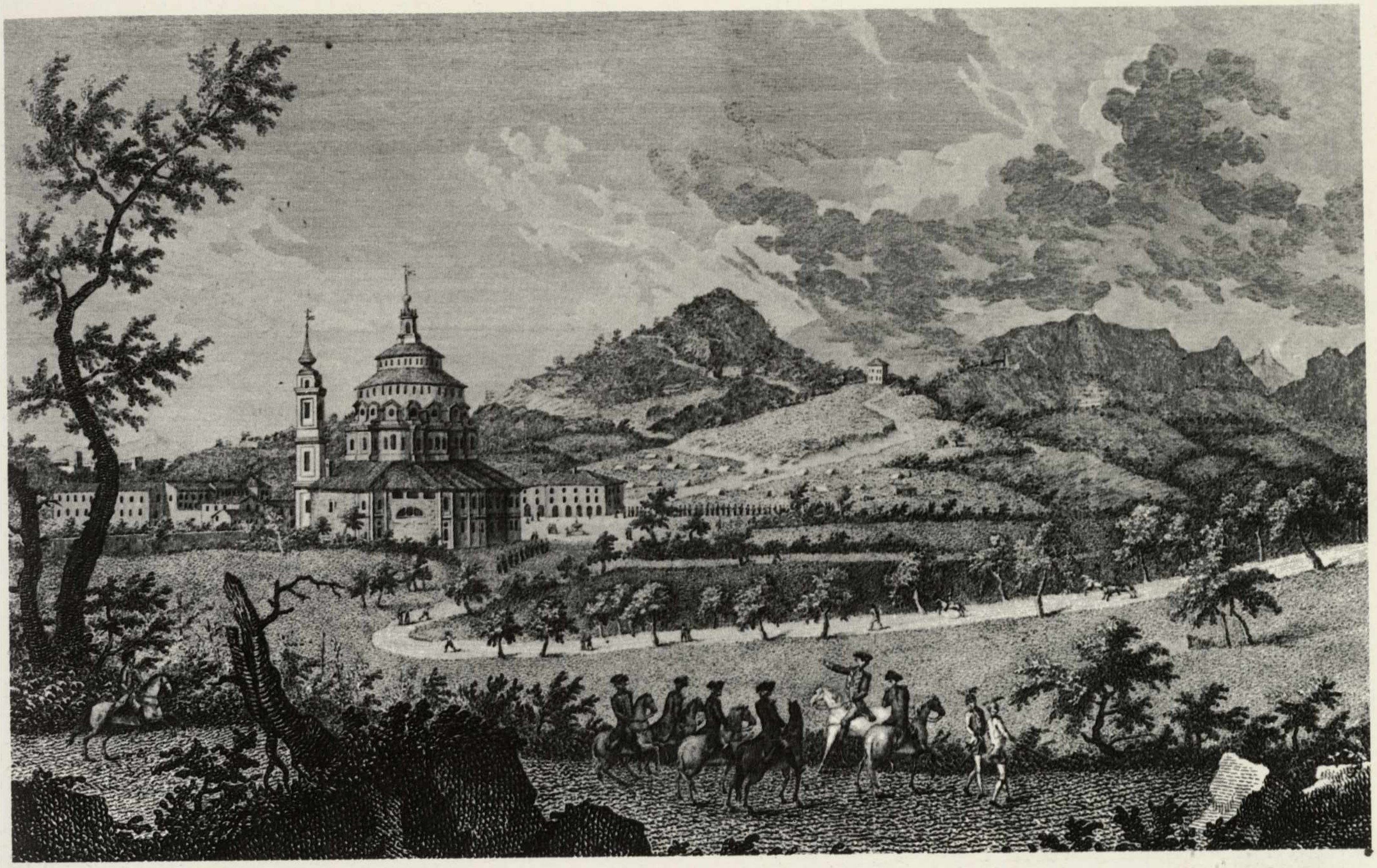
205. *Laurent Cars:* Apparizione di Sant'Ignazio di Loyola, *calcografia, 200x342.*

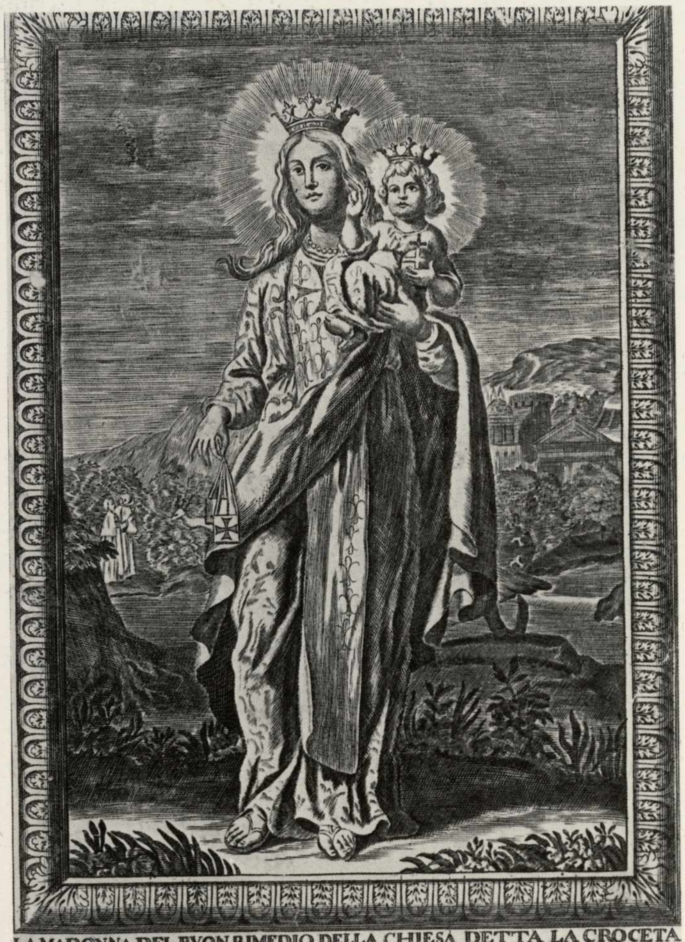
206. *Hiérome David:* La Beata Margherita di Savoia, *calcografia, 412x525.*

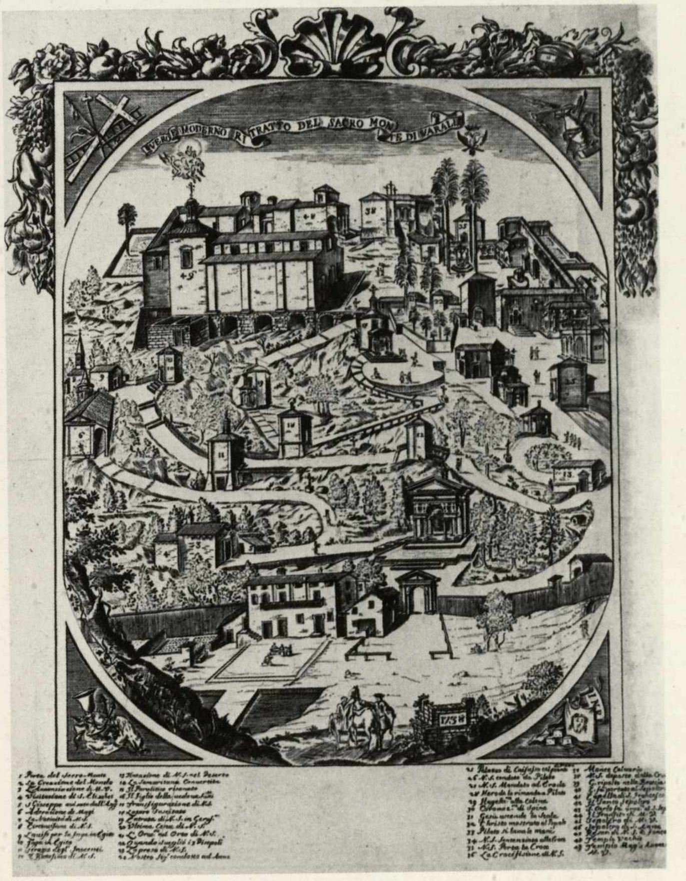
207. *Vittorio Amedeo Cignaroli — Giovanni Battista Stagnon:* Veduta del Santuario di Maria Vergine presso Vico, *calcografia, 378x310.*

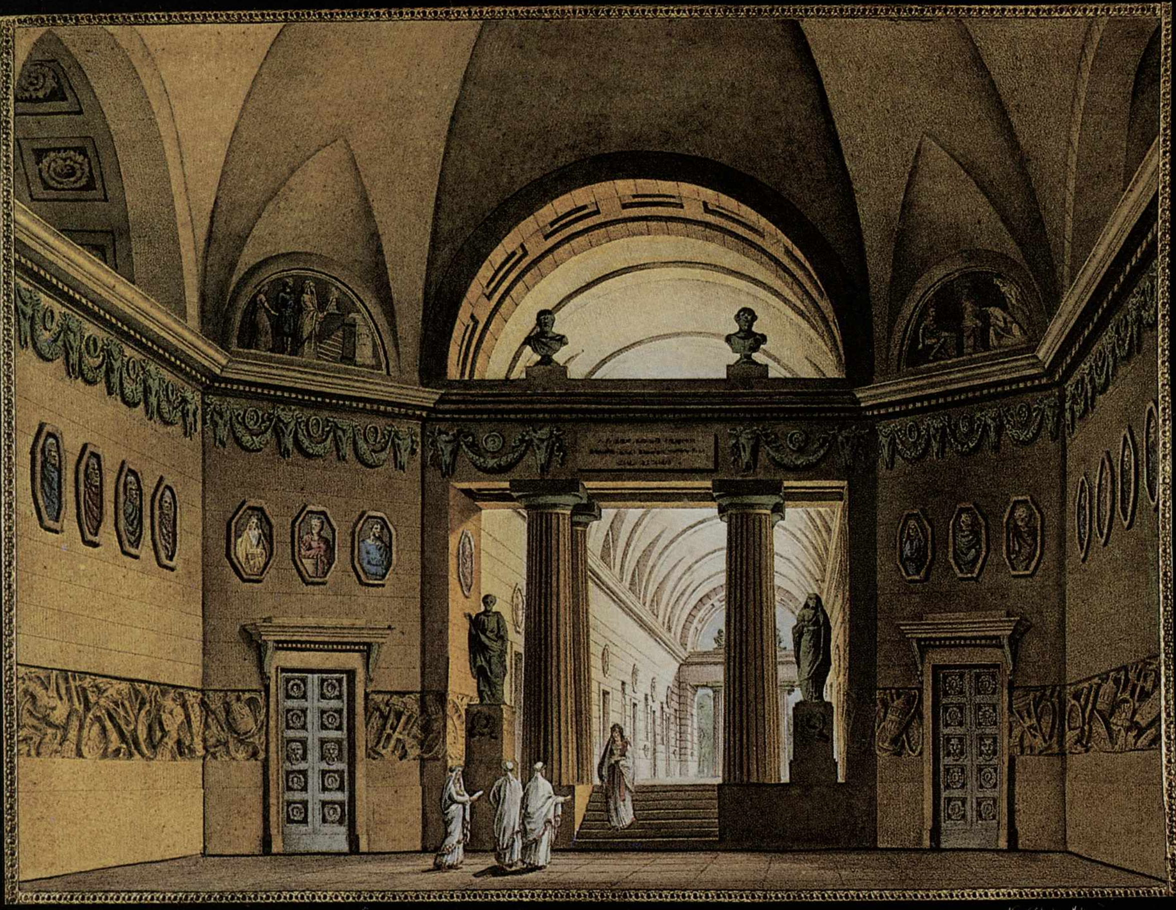
208. *Georges Tasnière:* La Madonna del Buon Rimedio della Chiesa detta la Crocetta, *calcografia, 183x272.*

209. *Anonimo del sec. XVIII:* Vero e moderno ritratto del Sacro Monte di Varallo, *calcografia, 307x396.*




LA MADONNA DEL BUON RIMEDIO DELLA CHIESA DETTA LA CROCETA


VERO E MODERNO RITRATTO DEL SACRO MONTE DI VARALLO

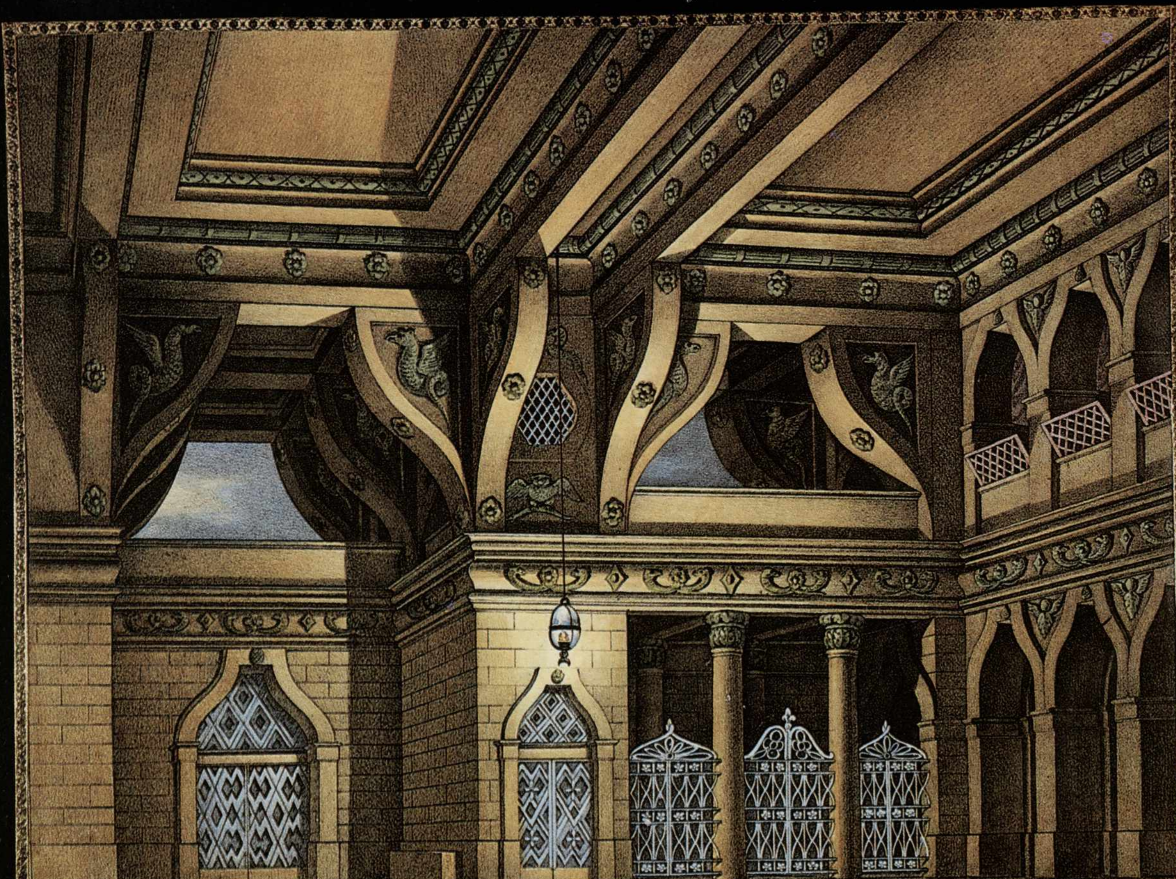


P. Canna inv. dis. ed es. nel R.l T.o S. Carlo

Nap. R.l Lit. Milit.

Luogo contiguo al Tempio nell'Opera Olimpia

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie



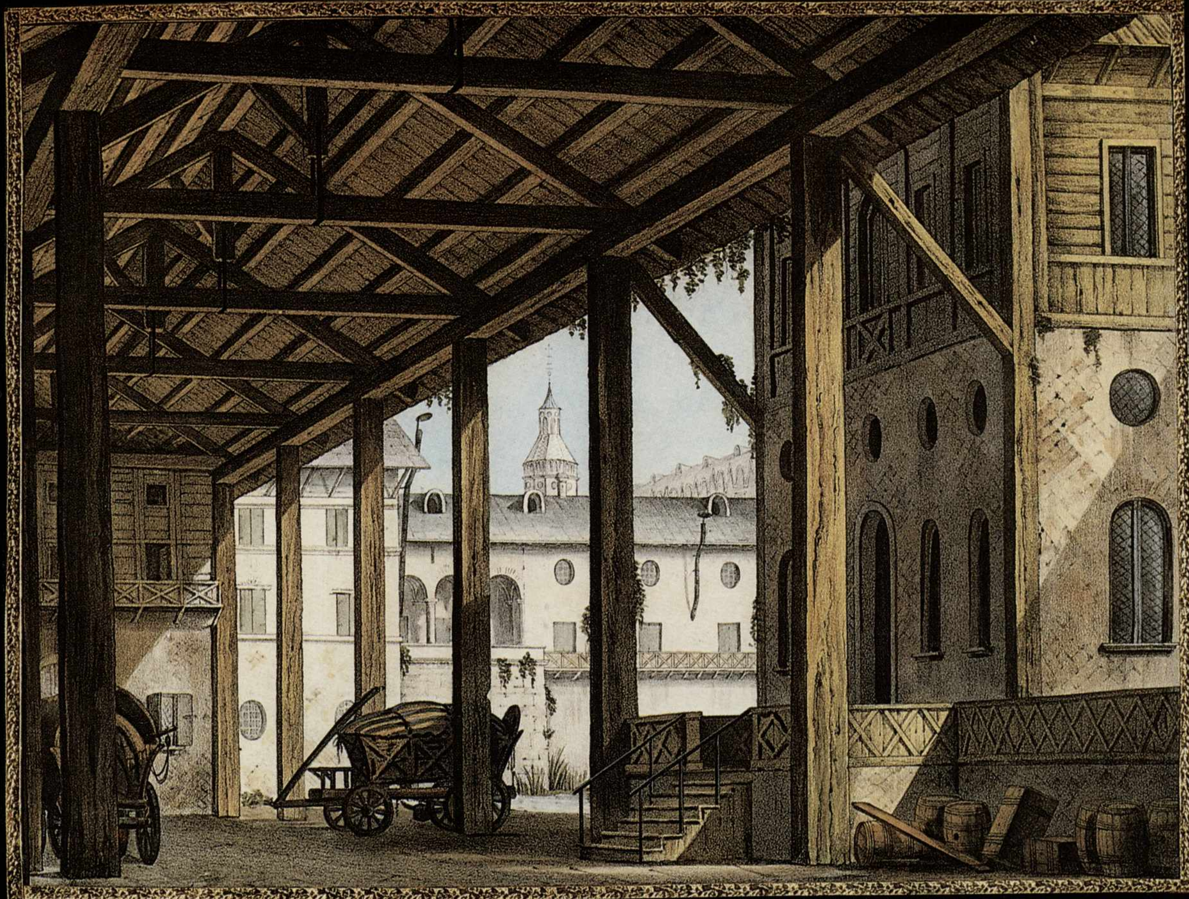
Pasq. Canna inv. e dip. nel R.l Teatro di S. Carlo

Napoli R.l Lit. Militare

Fedele Cotti dis. in Lit.

Luogo d'arresto attiguo al palazzo nel Ballo Il Corsaro

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie

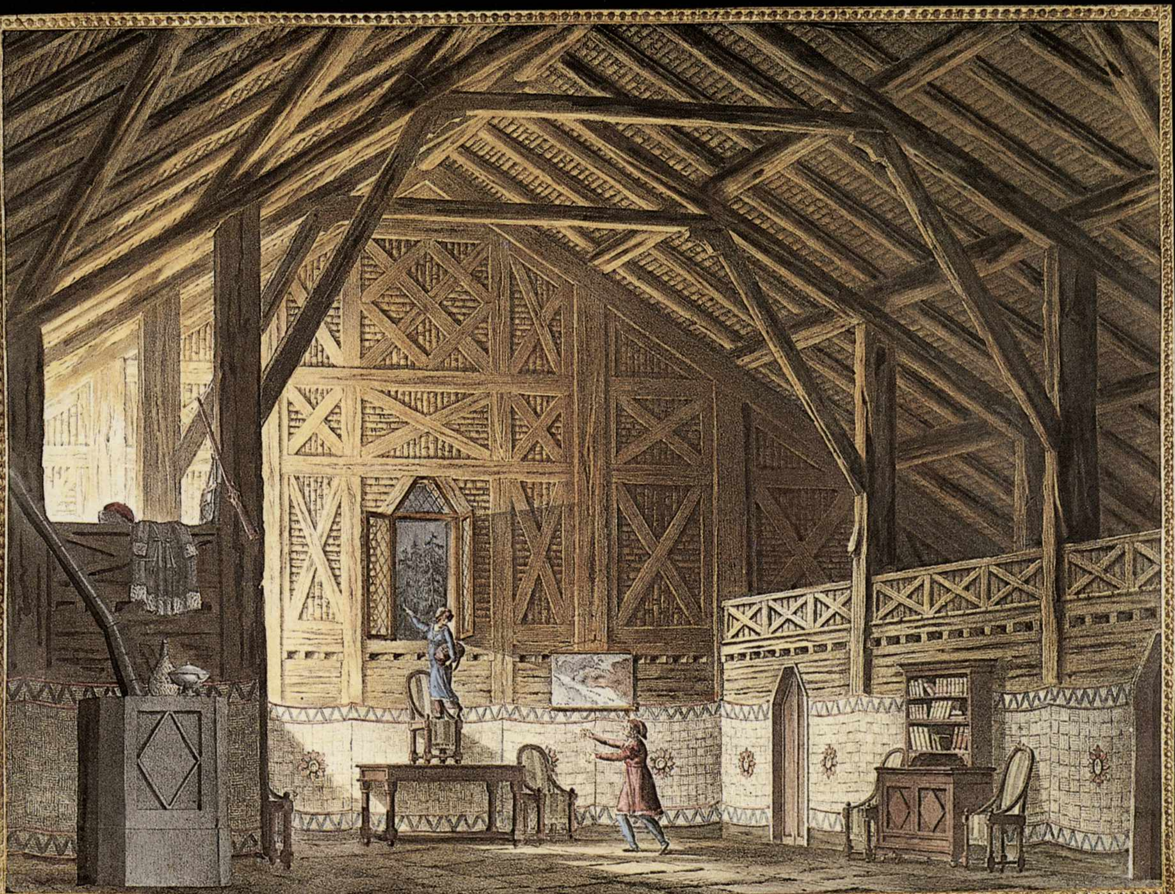


P. Canna inv. [illegible] ed es. nel R.l T.ro S. Carlo

Napoli R.l Litog. Milit.

Locanda di Mosca nel Ballo Otto mesi in due ore.

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie



P. Canna inv. [illegible] ed es. nel R.l T.ro S. Carlo

Nap. R.l Lit. Milit.

Abitazione di Potoschi nel Ballo Otto mesi in due ore.

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie

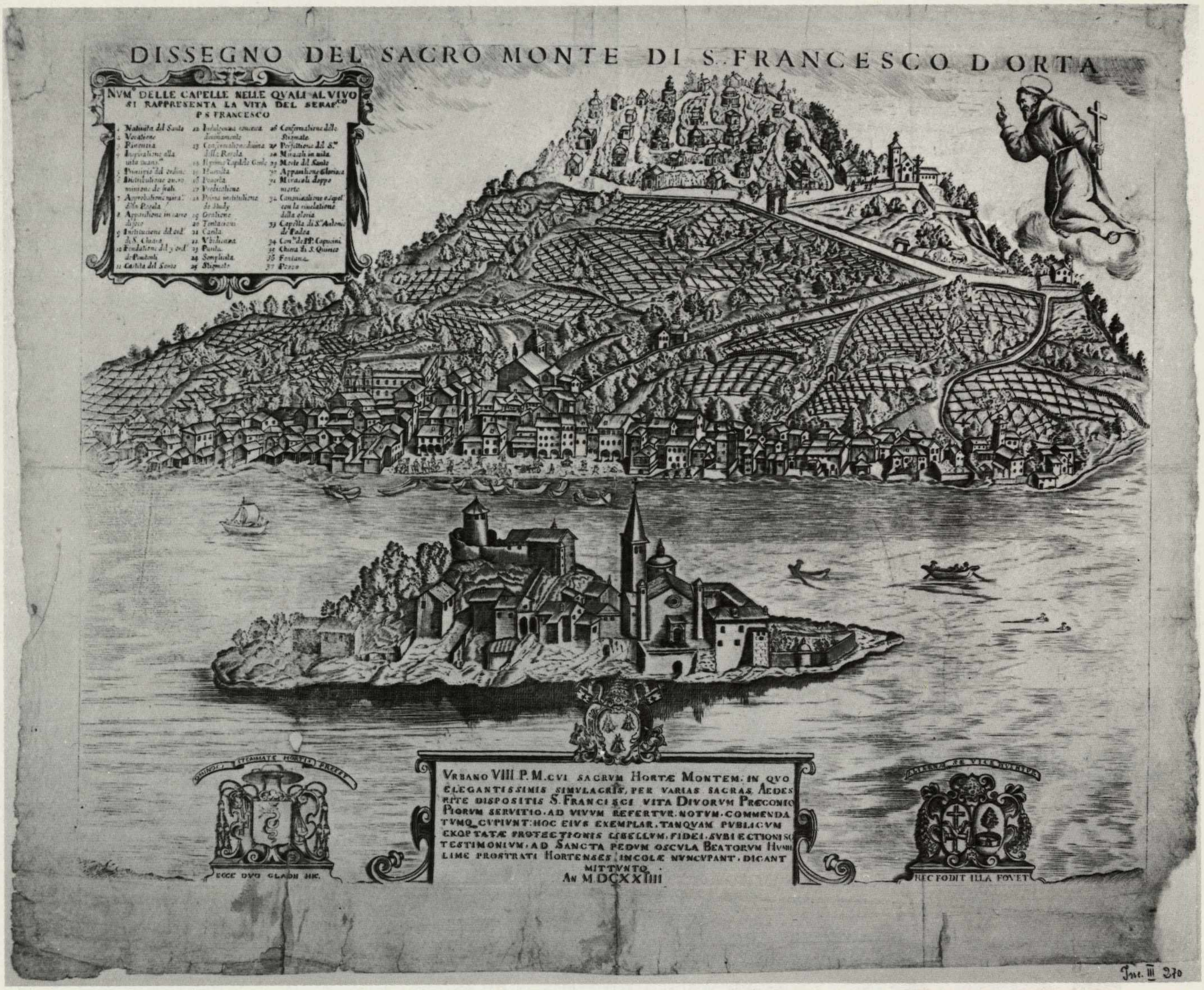
Pagine precedenti

210. *Pasquale Canna:* Luogo contiguo al Tempio nell'opera Olimpia, *litografia colorata, 448x338.*

211. *Pasquale Canna — Federico Gatti:* Luogo d'arresto attiguo al palazzo nel ballo *«Il Corsaro», litografia colorata, 448x333.*

212. *Pasquale Canna:* Locanda di Mosca nel ballo *«Otto mesi in due ore», litografia colorata, 448x336.*

213. *Pasquale Canna:* Abitazione di Potoscki nel ballo *«Otto mesi in due ore», litografia colorata, 448x333.*


DISSEGNO DEL SACRO MONTE DI S. FRANCESCO D'ORTA
NVM° DELLE CAPELLE NELLE QVALI AL VIVO SI RAPPRESENTA LA VITA DEL SERAF.CO P. S. FRANCESCO
VRBANO VIII P. M. CVI SACRVM HORTÆ MONTEM. IN QVO ELEGANTISSIMIS SIMVLACRIS, PER VARIAS SACRAS AEDES RITE DISPOSITIS S. FRANCISCI VITA DIVORVM PRÆCONIO PIORVM SERVITIO. AD VIVVM REFERTVR. NOTVM. COMMENDATVMQ. CVPIVNT: HOC EIVS EXEMPLAR, TANQVAM PVBLICVM EXOPTATÆ PROTECTIONIS LIBELLVM, FIDEI, SVBIECTIONISQ. TESTIMONIVM. AD SANCTA PEDVM OSCVLA BEATORVM HVMILIME PROSTRATI HORTENSES INCOLÆ NVNCVPANT. DICANT MITTVNTQ.
AN M.DCXXIIII
ECCE DVO GLADII HIC
HEC FODIT ILLA FOVET
Inc. III 270

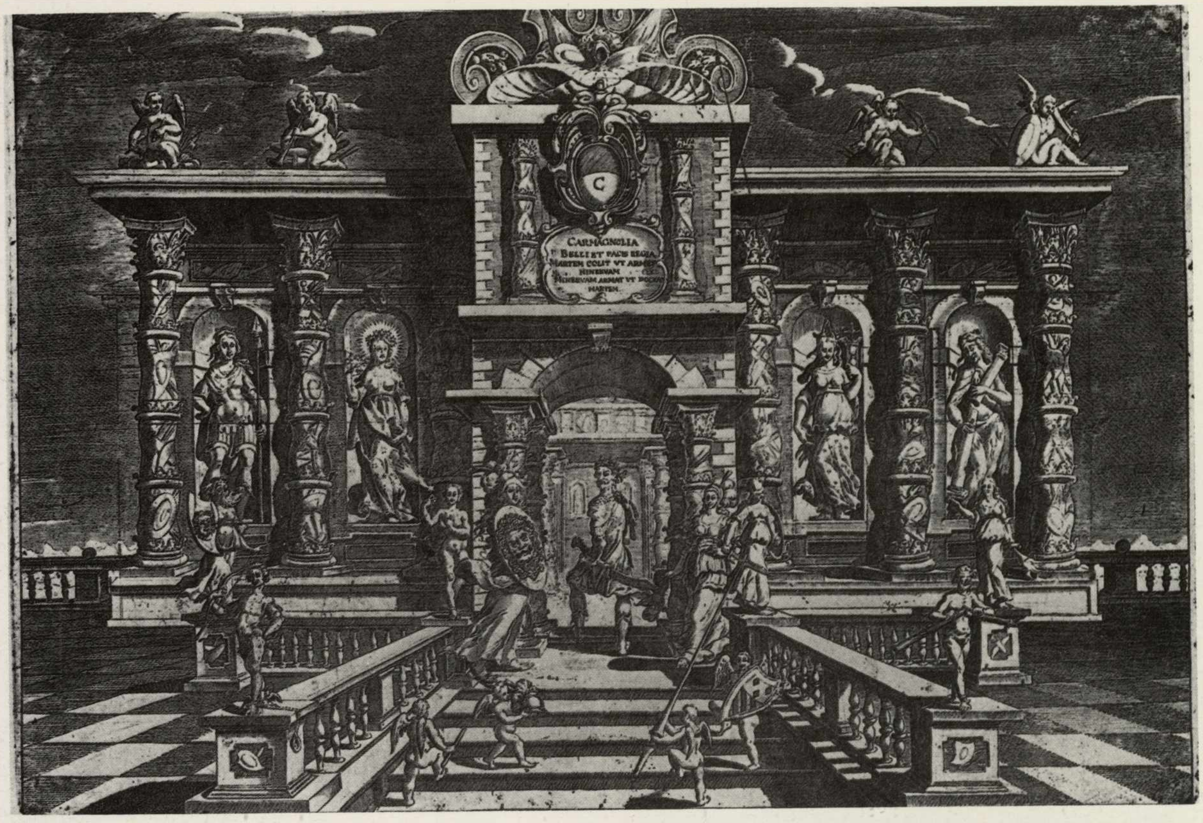
Tesauro e v'è — come s'è detto — analogia con quanto si farà, più in grande, per la morte del duca. Uno scheletro, cui pare appiccicato ancora un residuo di carne, sovrasta figure di *pleurantes*; l'altare, scalato piramidalmente e culminato da una figura femminile con sul petto un sole raggiante, è sovrastata da una cortina enorme decorata a lacrime. Statue, amorini, stemmi sono però del tutto sconnessi dall'evento, a prova del sottilissimo discrimine che separa l'afflizione dalla letizia. La quale, delle molte forme in cui sa esprimersi, una particolarmente ne privilegia: il fuoco di gioia, definito di recente «vistosa metafora della guerra guerreggiata» (M. Fagiolo Dell'Arco). Pensando al dispendio progettuale e materiale, è senz'altro il più abbagliante «effimero» barocco, il massimo anzi per capacità espressiva. Un'elaborata architettura carica di riferimenti allegorici (da *leggersi* quasi fosse imperitura) di colpo incendiata e consunta da vampe multicolori. Era cosa da affascinare palazzo e piazza, da riporre nella memoria fra non molte eguali *mirabilia*. Tale è la Macchina de' fuochi artificiali eretta in Piazza Castello nel 1713 per celebrare l'elevazione di Vittorio Amedeo II al trono di Sicilia (U. II. 8) e incisa da Bartolomeo Giuseppe Tasnière (Torino, 1676 - ivi, 1752). «Plaudite Rege Novo Alpini Sperate Sicani» dice il cartiglio apposto sotto la tromba della Fama, e anche l'ampia iscrizione sul tempietto conclude col medesimo concetto: «Sperate Siculi, metuite barbari».

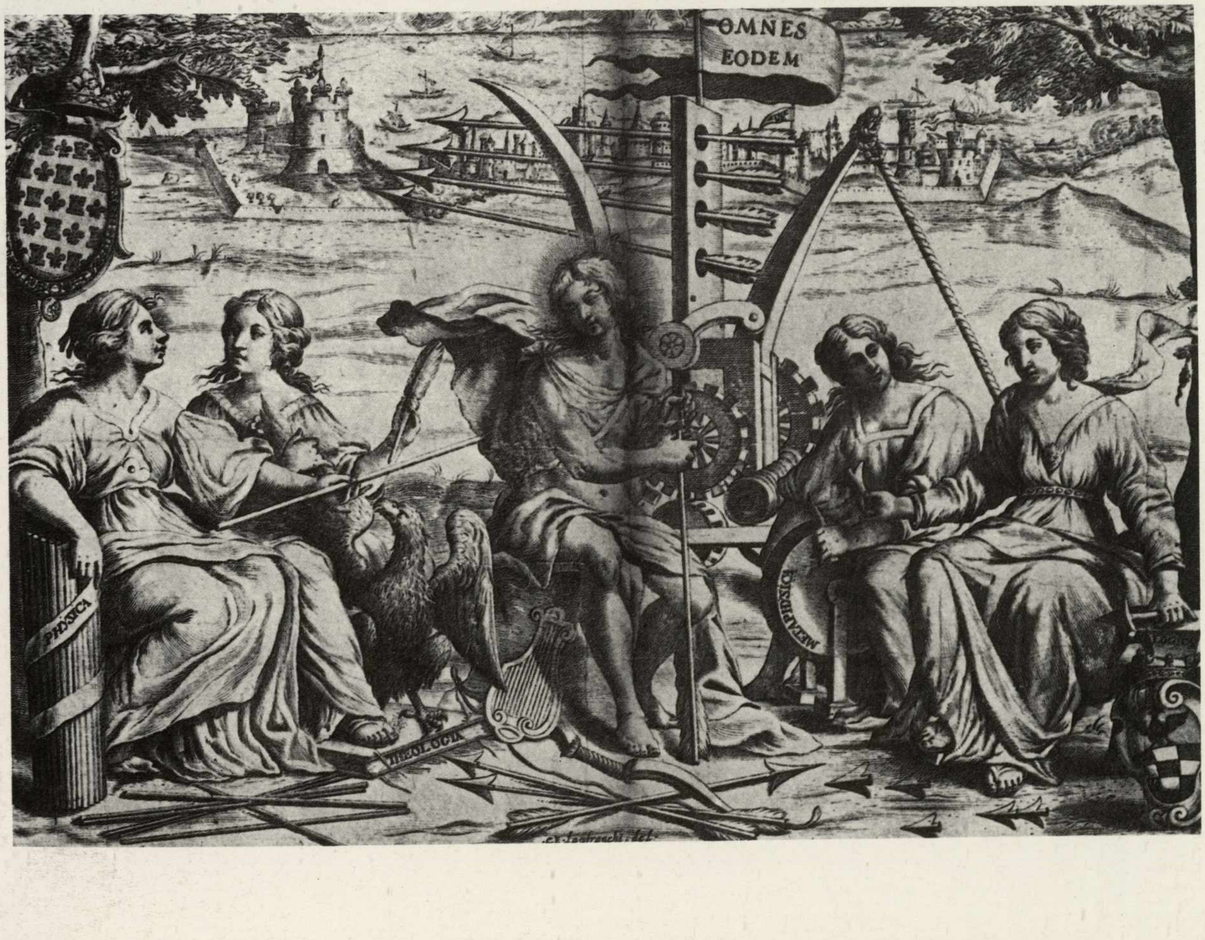
In basso, la Sicilia accoglie inginocchiata il monarca mentre l'Etna, nel riverbero di fuochi e lapilli, pare alludere a quelli che già sprizzano dalla costruzione. Non tutto fu così idilliaco come la tavola fa supporre, in quanto il festeggiamento — promosso dal Comune — avrebbe dovuto svolgersi dinanzi al Palazzo Civico. Fu il re a volere per sede l'area antistante il Castello, cioè quella di comando: e, ingoiato tale affronto, la Municipalità affidò a Gian Giacomo Plantery

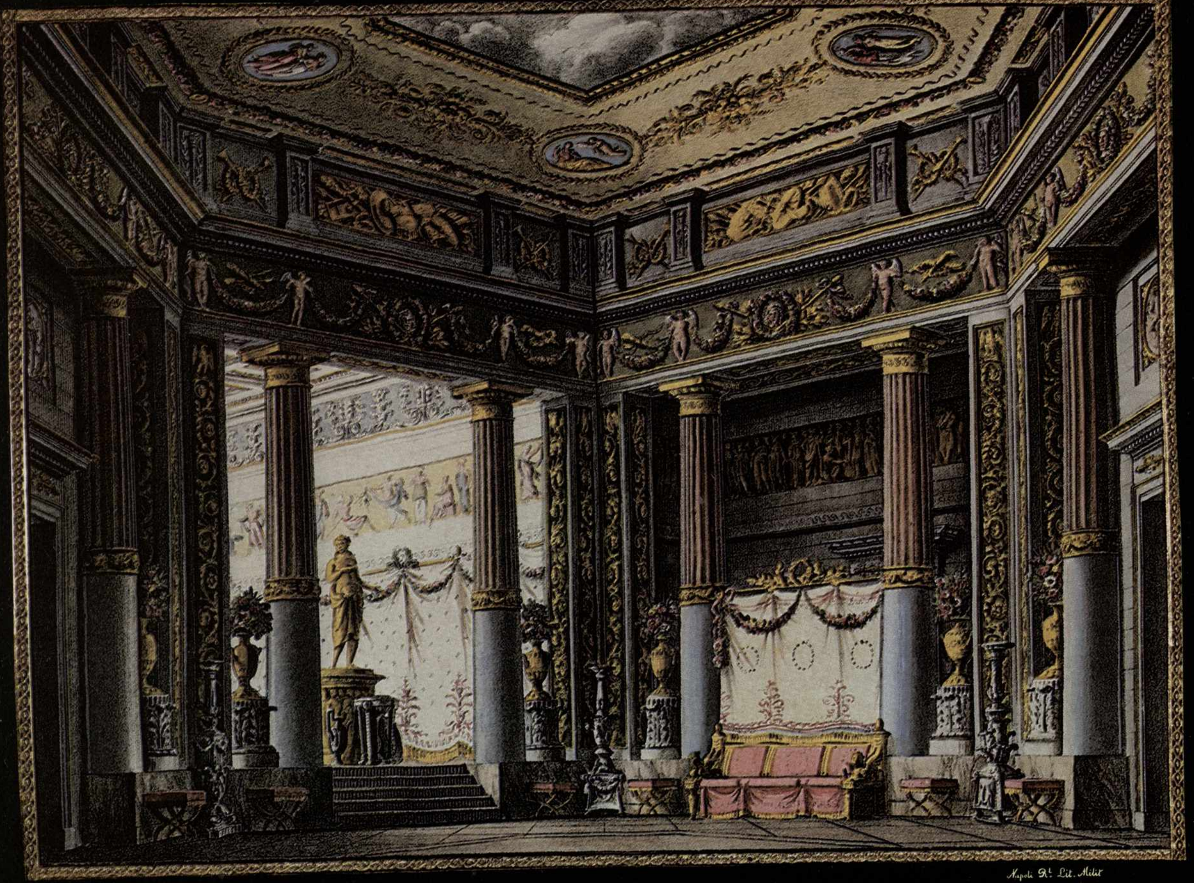
214. *Giacomo Ozzeni:* Dissegno del Sacro Monte di S. Francesco d'Orta, *calcografia, 490x383.*

215. *Anonimo del sec. XVII:* Prospetto architettonico con personaggi in abiti romani, *bulino, 460x333.*

216. *Carlo Emanuele Lanfranchi:* Stemma e Impresa dell'Accademia dei Fulminati, *bulino, 405x218.*


CARMAGNOLIA
BELLI ET PACIS REGIA
MARTEM COLIT VT ARMET
MINERVAM
MINERVAM ARMAT VT DOCEAT
MARTEM


OMNES EODEM
PHYSICA
THEOLOGIA
METAPHYSICA

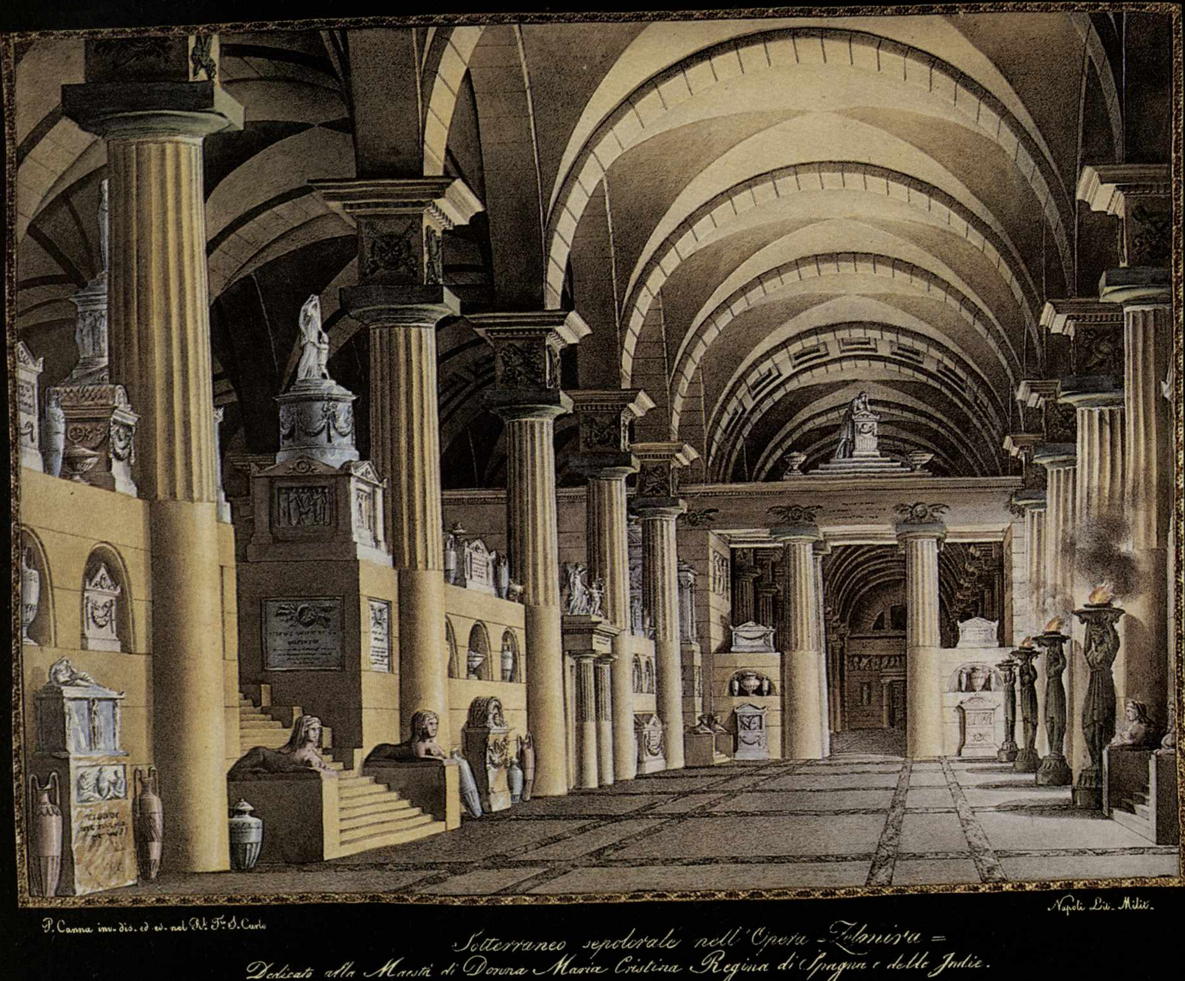


P. Canna inv. dis. ed es. nel R.l T.ro S. Carlo

Napoli R.l Lit. Milit.

Appartamenti di Paride nel Ballo L'ira d'Achille -

Dedicati alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie -

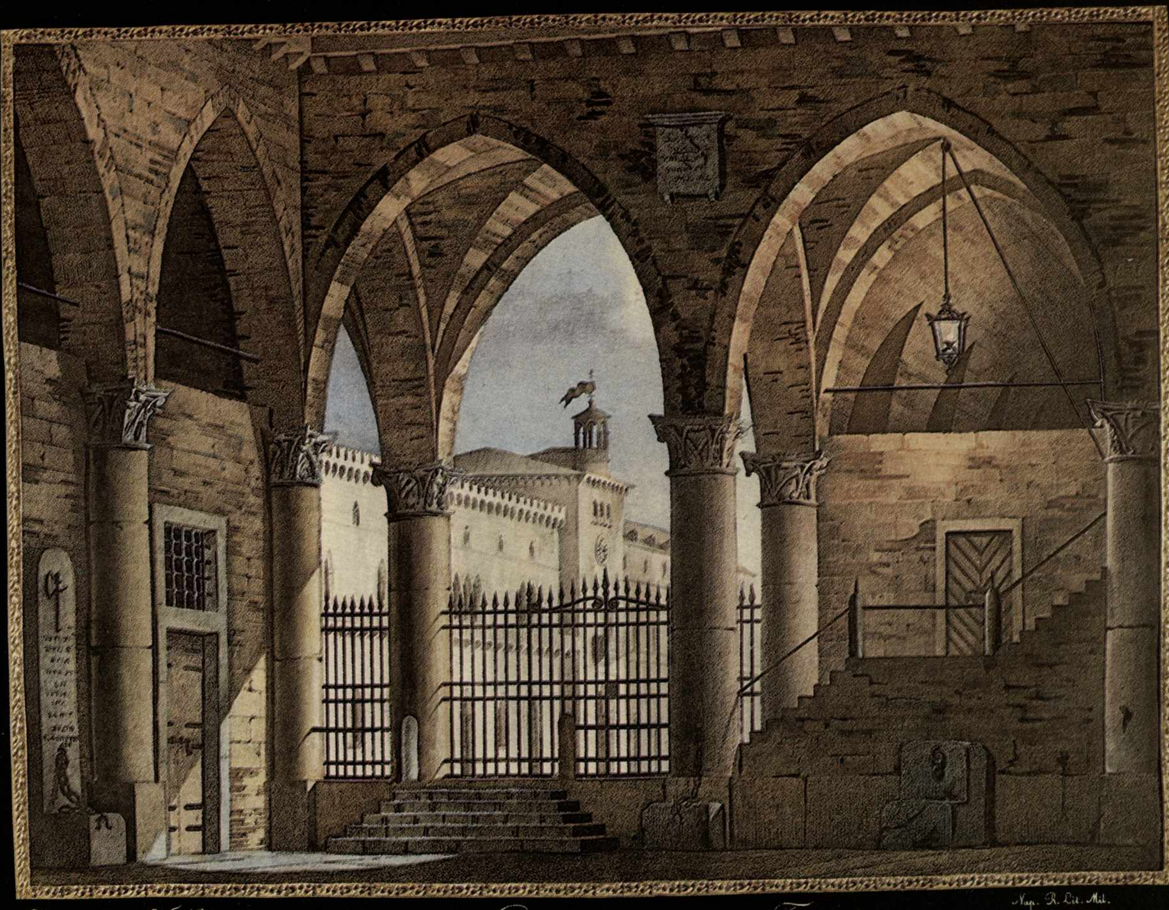


P. Canna inv. dis. ed es. nel R.l T.ro S. Carlo

Napoli Lit. Milit.

Sotterraneo sepolcrale nell'Opera - Zelmira =

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie.

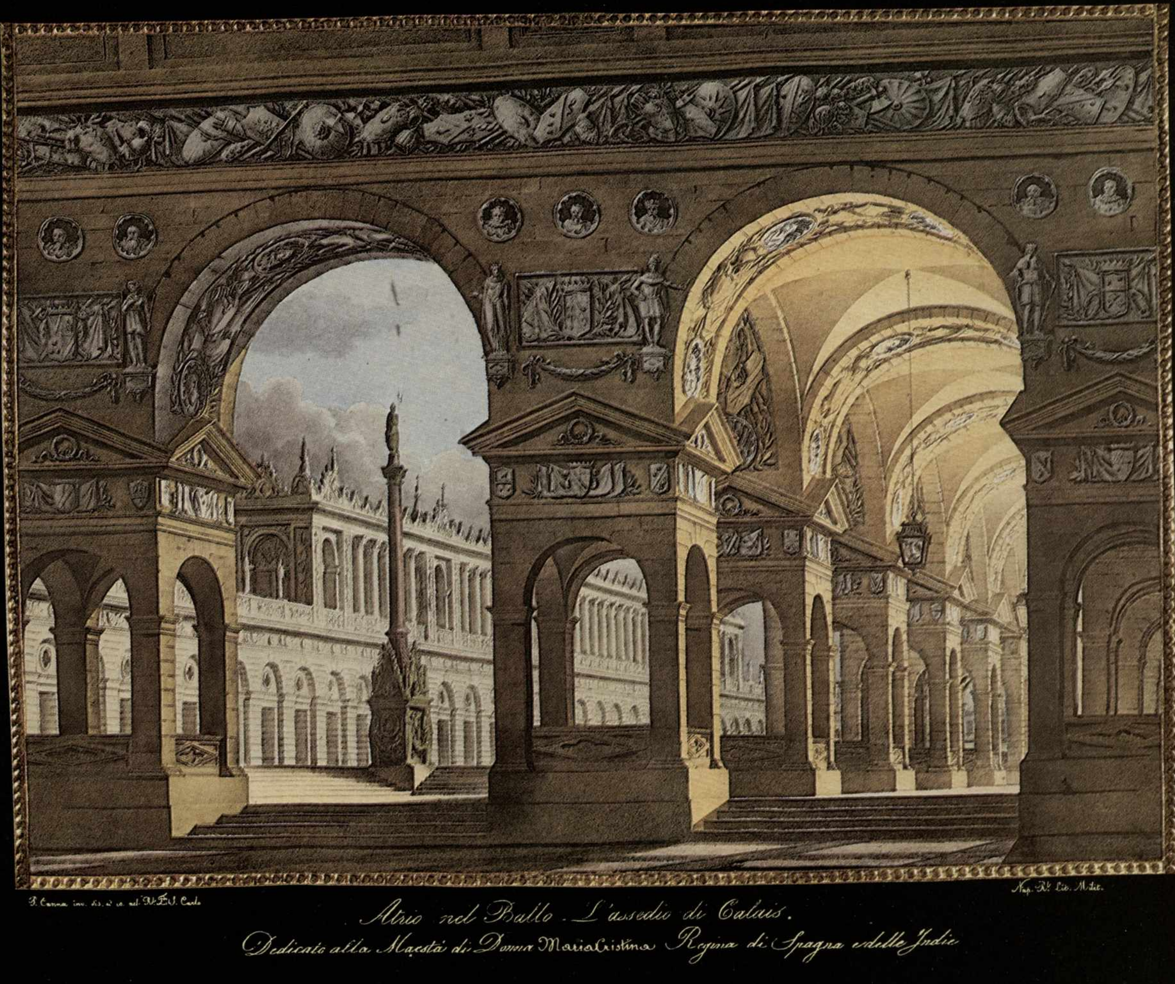


P. Canna inv. dis. ed es. nel R.l T.ro S. Carlo

Nap. R. Lit. Mil.

Prigione nell opera. Tancredi.

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie.

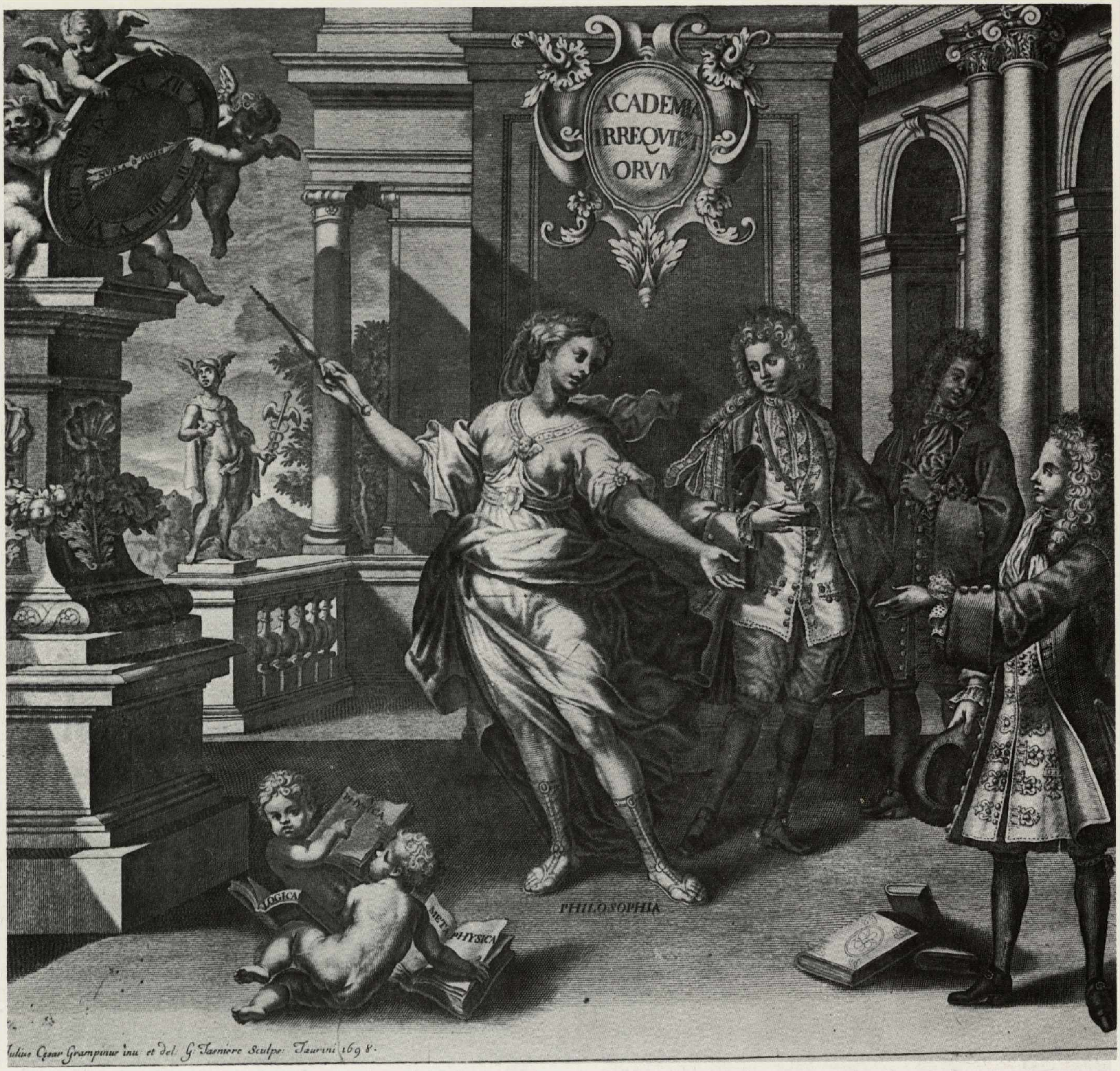


P. Canna inv. dis. ed es. nel R.l T.ro S. Carlo

Nap. R.l Lit. Milit.

Atrio nel Ballo. L'assedio di Calais.

Dedicato alla Maestà di Donna Maria Cristina Regina di Spagna e delle Indie


ACADEMIA IRREQVIETORVM
PHYSICA
LOGICA
METAPHYSICA
PHILOSOPHIA
ulius Cæsar Grampinus inu: et del: G. Tasniere Sculps: Taurini 1698.

(Torino, 1680 - ivi, 1756) la progettazione della macchina, realizzata dal pittore Francesco Bianchi e dal capomastro Luigi Buscaglione, come U. Bertagna ha appurato. Fu scelta la forma triangolare «sì in riguardo alla forma geografica della Sicilia, sì in riguardo a' tre Stati principali di S.A.R. [...] che sono Piemonte, Savoja e Sicilia»: le cui statue appaiono ripetute sulle colonne laterali. L'accensione avvenne la sera del 24 settembre, dopo un donativo al re di 96.000 ducati d'oro in due borse di velluto.

Il gusto per tale specie di «allegrezze» durò nel tempo e fu ripreso quasi letteralmente nella Macchina de' fuochi di gioia (U. II. 21) elevata in Piazza Castello il 4 giugno 1753 per il terzo centenario del Miracolo del SS. Sacramento, su progetto di Carlo Andrea Rana (Susa, 1715 - ivi, 1804) e incisa da Giovanni Maria Ripa, milanese (attivo nella seconda metà del Settecento). L'allegoria è qui tutta sacra ma fregiata del nuovo stemma sabaudo con l'aquila di Sicilia: prova che se anche voluta e pagata dal Comune fu di nuovo la volontà sovrana a spostarne ubicazione e intenzione dimostrativa. Nella scritta è detto che «Otavius Rebaudengus schemis igneis ornavit», ed essi sono infatti visibili nei cerchi, piramidi, girandole che l'avvolgono.

La «festa» poteva anche essere onoranza ambientata fuori delle mura cittadine. Tale è il Disegno del ricevimento fatto alla spiaggia di Buccione da popoli della riviera di S. Giulio a S.E. Rev.ma Mons. Don Carlo Luigi Buronzo Del Signore (U. II. 55) l'11 settembre 1792, eseguito da un Cantalupi e Giuseppe Tonelli (1766-1831). Siamo al tramonto dell'*Ancien Régime*, il prelato qui festeggiato aderirà al nuovo corso e diverrà nel 1797 arcivescovo di Torino, compromettendosi: per ora regna però una calma che pare eco d'altre epoche. Il lago, contornato da monti pittoreschi e coperto da un cielo annuvolato, pullula d'imbarcazioni cariche di truppa e folla: squadroni di cavalleggeri e fanti sono schierati a riva sull'attenti in rigidità eccessiva. C'è stranamente più vita nel paesaggio che nelle persone, quasi che i realizzatori del-

Pagine precedenti
217. *Pasquale Canna:* Appartamenti di Paride nel ballo «*L'ira di Achille*», *litografia colorata, 448x333.*

218. *Pasquale Canna:* Sotterraneo sepolcrale nell'opera «*Zelmira*», *litografia colorata, 448x333.*

219. *Pasquale Canna:* Prigione nell'opera «*Tancredi*», *litografia colorata, 448x333.*

220. *Pasquale Canna:* Atrio nel ballo «*L'assedio di Calais*», *litografia colorata, 452x333.*

221. *Giulio Cesare Grampin — Georges Tasnière:* Stemma e impresa dell'Accademia degli Irrequieti, *bulino, 433x404.*

222. *Domenico Piola — Georges Tasnière:* Antiporta per opera di Emanuele Tesauro, *bulino, 205x309.*

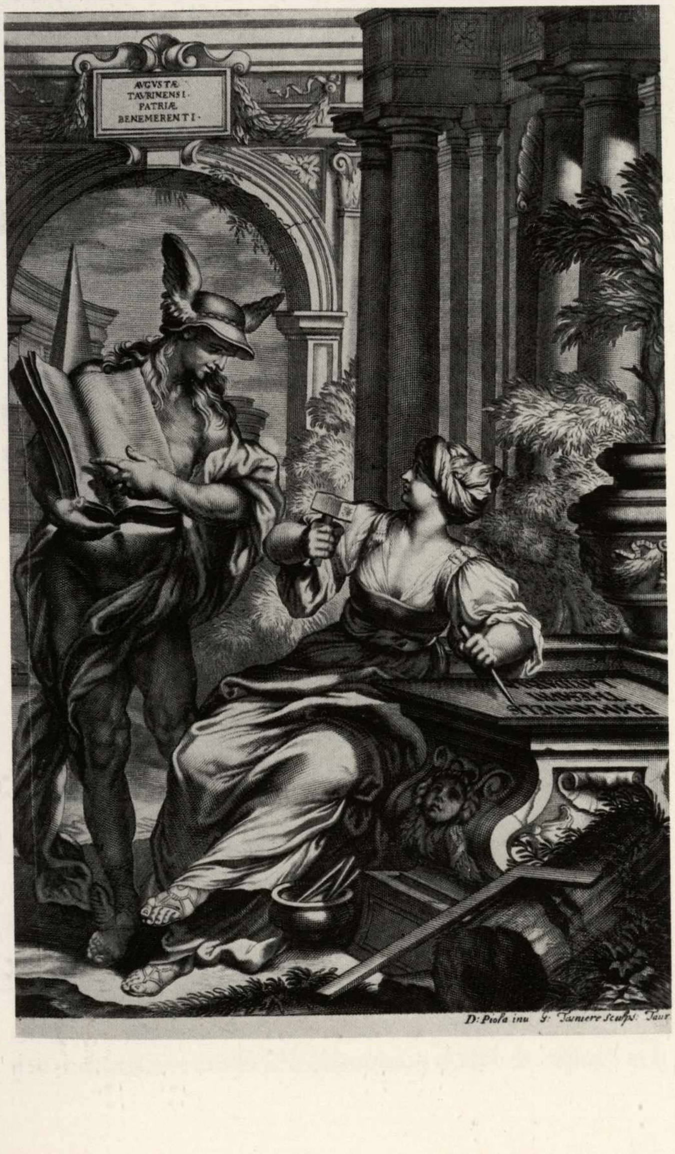
223. *Nicolas Auroux:* Antiporta per «*Panegirici dedicati a Madama Reale*», di Emanuele Tesauro, *bulino con tracce d'acquaforte, 100x155.*

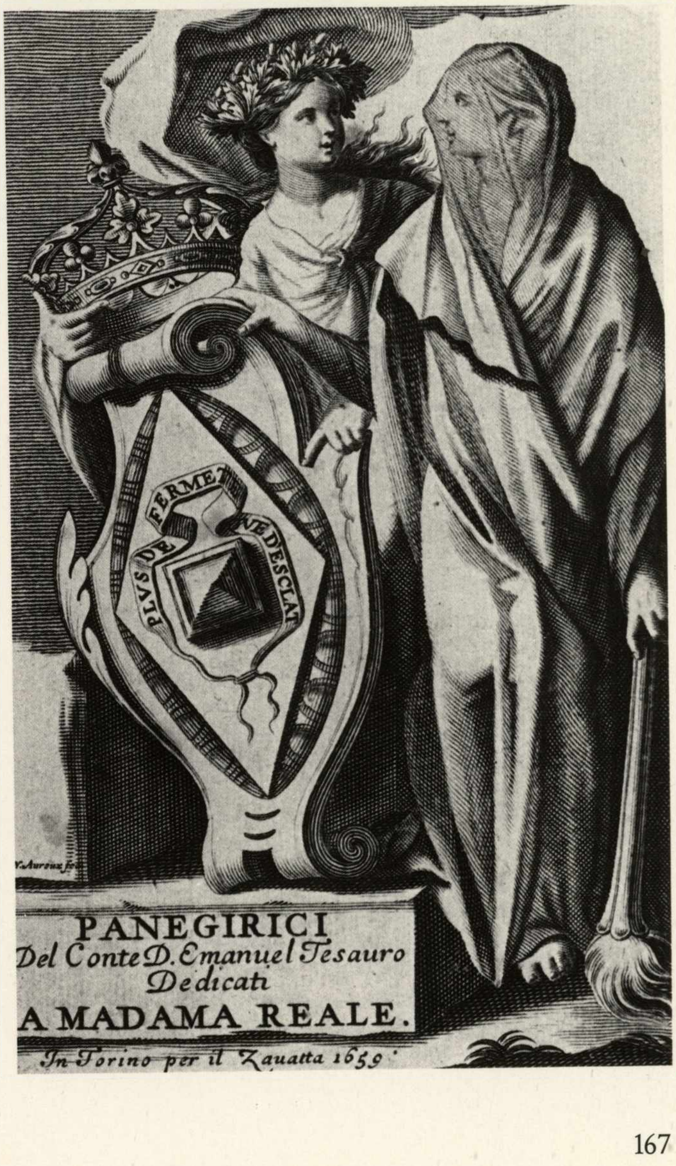
la tavola avessero prescienza dell'anacronisticità dell'evento. Ben presto infatti la Dea Ragione avrebbe soppiantato il culto ufficiale, un papa sarebbe stato fatto prigioniero, un fremito inaspettato avrebbe scosso il tutto.

E, naturalmente, la festa era soprattutto «gala», cioè fasto e ostentazione. Solo tale spirito spiega la pubblicazione (Torino, Favale, 1820) in un sontuoso album della descrizione e del Disegno della carrozza di gala all'egiziana di S.A.R. Maria Cristina di Borbone Duchessa del Genevese (S. VIII. 67), poi regina di Sardegna al fianco di Carlo Felice.

La progettò Giacomo Pregliasco (Torino, 1759 - ivi, 1819 ca.) e la eseguì Giovanni Paolo Saverio Chianale (Torino, 1766 - ivi, dopo il 1842), a esempio, o anticipo, d'un gusto che avrà massima estrinsecazione di lì a un decennio con Carlo Alberto e Pelagio Palagi. La vettura doveva comparire «al corso del Carnovale 1819» ed era chiaramente ideata per stupire. Per questo Pregliasco, architetto e scenografo, non fu lasciato solo a incubarne l'idea: fu onorato infatti — dice il testo — «dei comandi di S.A.R. tanto per l'invenzione, che per l'esecuzione del disegno non solo della carrozza, come altresì di tutti gli ornati», e assistito — o vigilato — da Primi Scudieri, Gran Mastri, Gentiluomini di Camera. Senza contare che gli intagli vennero affidati nientemeno che a Giuseppe Bonzanigo, «scultore in legno di Sua Maestà».

Il concetto-base fu di ricreare nel veicolo «il tempio della dea Iside, ornato come praticavano gli Egiziani allorchè ne celebravano la festa, con fogliami e frutti di quercia». Il ricorso storico è chiarissimo, e lo attestano sfingi, protomi di Anubi, leoni, serpi, avvoltoi, figure muliebri stellate, dischi solari, ma è il capriccio-impero (con echi rococò) a stendere ghirlande sul fianco della carrozza, cioè a smentire in parte l'assunto archeologizzante. La descrizione è dettagliatissima e non lascia alcun spazio vuoto: se la omettiamo è perchè la tavola, a osservarla bene, parla da sola. Ci si attenderebbe forse, a cinque anni dalla Restaurazione e con sovrani che avevano riaperto il Palmaverde al 1796, un ritorno al *ci-*


AVGVSTÆ TAVRINENSI PATRIÆ BENEMERENTI
D. Piola inu G. Tasniere sculp. Taur


PLVS DE FERMETÉ QVE D'ESCLAT
N. Auroux fe.
PANEGIRICI
Del Conte D. Emanuel Tesauro
Dedicati
A MADAMA REALE.
In Torino per il Zauatta 1659.

224. *Domenico Piola — Georges Tasnière:* Scena allegorica con stemma e impresa dell'Accademia dei Fulminati, *bulino, 558x428.*

devant: a segno invece che la Moda è più forte delle ideologie, il bizzarro oggetto non rifiuta gli spiriti appena trapassati e anticipa, come abbiamo detto, quelli prossimi a venire. Che avrà pensato mai, però, Maria Cristiana al vedere la reggia sovvertita fra poco da Palagi! L'episodio Palagi passò tuttavia in fretta, e il figlio e successore di Carlo Alberto diede il consenso a una minirestaurazione del gusto che, tanto per fare un esempio, ricondusse il Regio dal classico al barocco. Regnando però Carlo Alberto — cadetto poco apprezzato dal ramo principale e perciò poco reverente verso esso — fu a spiriti non dissimili che si ordinò di far ricorso nei festeggiamenti indetti per le nozze del futuro Vittorio Emanuele II con Maria Adelaide d'Austria.

La festa marittima data nel porto di Genova (U. I. 10) il 26 luglio 1842, eseguita da M.C. Danielli (attivo nella prima metà del secolo) e Giovanni Battista Campoantico (ligure, come sopra) s'incentra infatti su un tempietto colonnato con Fame alate e cariatidi sostenenti la corona regia, debito e quasi scontato ricorso al classico, con però a lato un'imbarcazione dalla prua a forma di cigno, decisamente romantica. Sono presenti quindi, e per sua volontà specifica, le due anime di Carlo Alberto, quella paludata in vesti etrusco-romane (cioè *italiane*) e quella neogotica (cioè *europea*). Altre barche o navi pavesate colmano lo specchio d'acqua ma l'occhio è condotto soprattutto a questi due elementi oltre che ai grappoli di globi disposti a festoni.

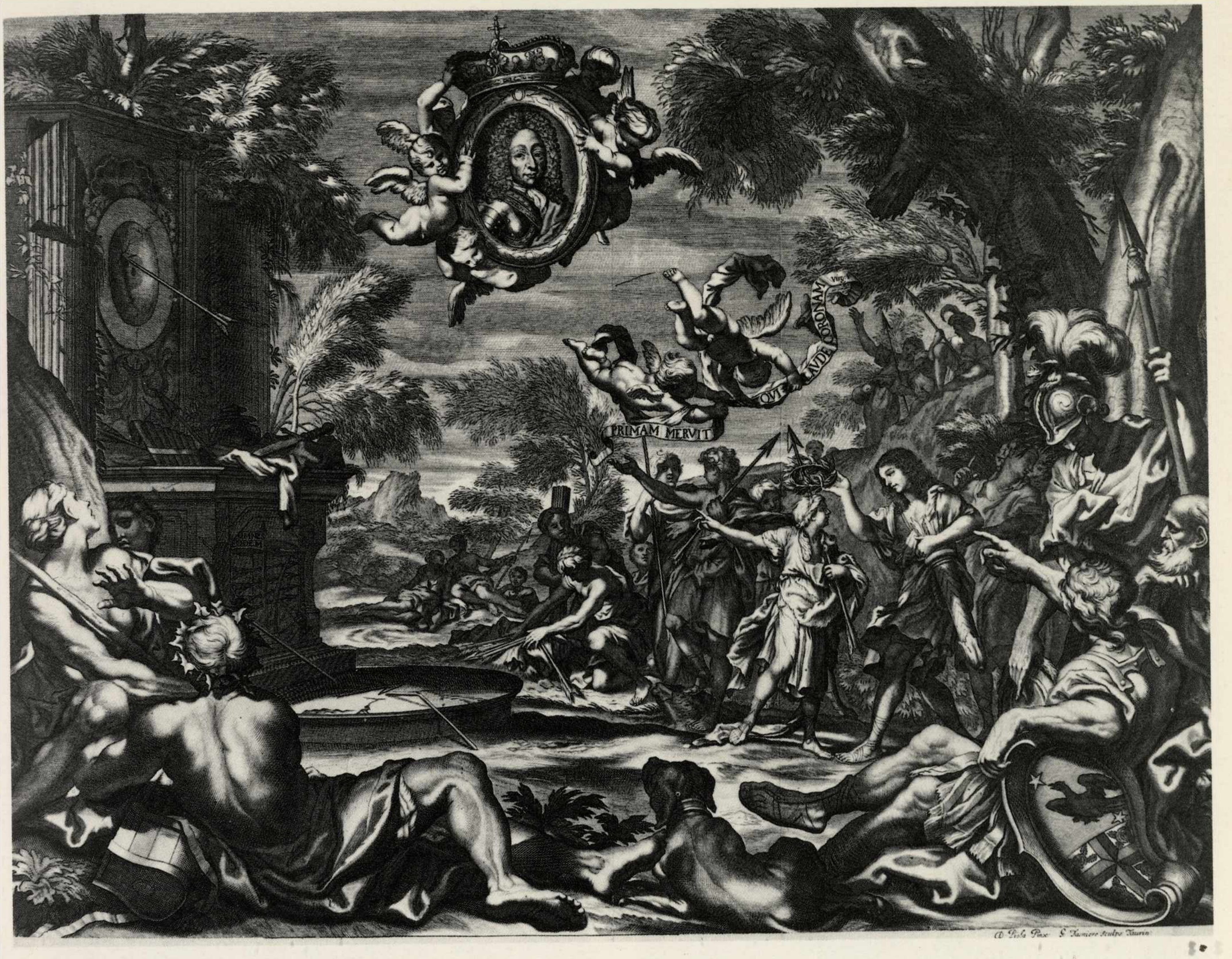
I festeggiamenti maggiori avvennero naturalmente a Torino. Spiccò tra essi un sontuoso ballo offerto il 25 aprile 1842 dal Comune in una Sala appositamente eretta sull'area del cortile al piano delle gallerie del Palazzo di Città (Inc. IV. 71/5), creata dall'ing. Giuseppe Barone (Torino, attivo fra il 1815-64) e litografata da G.F. Hummel (attivo nello stesso periodo). «Ciascuno sa — scrisse Luigi Cibrario in una Descrizione coeva — che questo cortile ha la forma d'un parallelogramma ed è terminato alle estremità da porticati che sostengono due nobili loggie ai due lati con appartamenti destinati ai vari uffici [...].

L'industre architetto alzò un solido palco al livello delle loggie e degli appartamenti suddetti, ed abbattuti i parapetti di essi dai quattro lati, fé trovare, come per incantesimo, un'ampia sala centrale della superficie di 340 metri quadrati, circondata da trenta altre stanze di varia ampiezza. La sera della festa [...] le pareti della gran sala da ballo vedeansi coperte di drappi di seta azzurra con guarnizioni di color arancio», che è quanto sfarzosamente espresso dalla grande cromolitografia. Si nota l'ampio fregio con le iniziali degli sposi rette da amorini e figure alate in un corso ricorrente di ghirlande e nastri svolazzanti, la volta a scomparti con Iride spargente fiori al centro e, ai lati, le vedute delle ville imperiali di Monza e Milano e quelle sabaude di Stupinigi e Racconigi. Minuscole nello spazio dilatato, rischiarato da molti e grandi lampadari, le coppie danzanti o quelle assise, nel contrasto di vaporose toilettes e di brillanti uniformi: «complesso di rosate immagini, di sensazioni dilettose, di rimembranze gioconde», come postilla bene Cibrario.

Benchè eretto a soli due anni di distanza, assai più smorto e convenzionale appare l'Edificio fatto costruire dalla Città di Torino per festeggiare la nascita del Principe di Piemonte, futuro Umberto I (Z. XVIII. 95), ideato ancora da Barone e litografato da Emilia Lombardi (attiva, con la sorella, nella prima metà del secolo). Umberto nacque il 14 marzo 1844, regnante dunque il nonno, ma l'architettura sembra già emanuelina, informata cioè più che a un gusto controverso ad assenza di gusto. Si può salvare il cupolino colonnato, non certo il resto, che non tanto ha l'apparenza d'un «edificio per fuochi di gioja» quanto d'un recinto sepolcrale.

Il teatro

Il fenomeno di privatizzazione dello spettacolo teatrale, il passaggio dalla macro alla microstruttura avviato dal Cinquecento, esprime l'idea della vita di Corte quale scena permanente all'azione del Principe. Il *fatto* si stabilizza in un locale fisso, che nella struttura interna *ad alveare* esibisce l'ordine gerarchico esistente e, sul palcoscenico, crea con scenografie e macchinismi un mondo fittizio via via evoluto secondo il gusto e le intenzioni. In questa pubblicazione non offriamo però immagini di quel passato: pubblichiamo invece, perchè salvò una inedita, sedici delle diciotto cromolitografie contenute nella Raccolta di disegni alla Sacra Real Maestà Donna Maria Cristina Borbone Regina di Spagna e delle Indie da Pasquale Canna direttore ed esecutore delle scene del Real Teatro S. Carlo di Napoli (Z. II. I bis). L'album che le conserva, stampato nella R. Litografia Militare di Napoli fondata da Domenico Cuciniello e Lorenzo Bianchi qualche anno prima del 1827, reca inciso sul piatto: «S.R.M. il Re di Sardegna», ed è molto rara, visto che il Museo San Martino di Napoli non ne possiede che alcune tavole sciolte e uno studioso quale F. Mancini la dice «raccolta difficilissima da trovare completa». Pasquale Canna (nato a Milano nella seconda metà del '700 e attivo nella prima metà dell'Ottocento), fu forse allievo del veneto Pietro Gonzaga (discepolo dei Galliari) e gli subentrò nel 1801 quale scenografo alla Scala e alla Canobbiana, ove lavorò fino al 1816 prima di trasferirsi (dopo una breve parentesi alla Fenice di Venezia) due anni dopo a Napoli. Al S. Carlo operò fino almeno al 1838 ed è in tale periodo che si situa la raccolta. La dedica è infatti del 22 agosto 1830 ma un piccolo intrigo ne sta alla base. Una lettera del Duca di Carignano, datata 18 maggio 1828, dice infatti che a seguito d'ordini dall'alto s'era fatto intendere «al Pittore Scenografo de' Reali Teatri D. Pasquale Canna di non essersi S.M. degnata accettare la dedica dell'associazione delle scene da lui inventate ed eseguite ne' teatri medesimi, e che riguardano al permesso di renderle pubbliche facendone eseguire le impressioni nella Litografia di Guerra»; ma aggiunge pure che «la impressione delle scene è già pubblica, senza la mia approvazione o intelligenza». L'album va dunque retrocesso, quanto a esecuzione, al 1828 e la diffida sovrana — quanto mai umiliante data la sontuosità dell'opera — costrinse l'au-

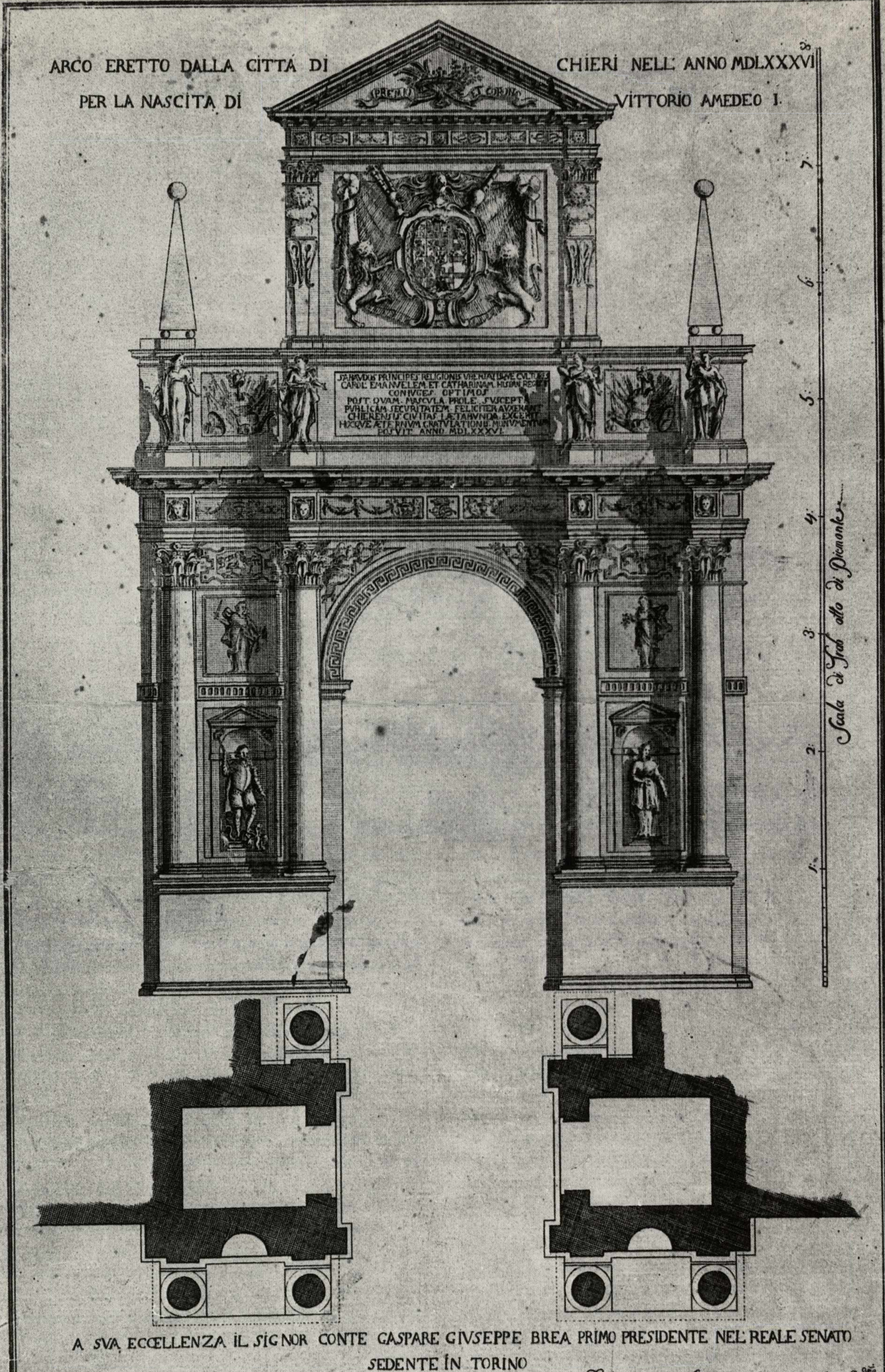


tore a sospenderne momentaneamente la diffusione, ricorrendo — nel 1830 — al ripiego di mutarne l'indirizzo: non più a Francesco I ma alla figlia Maria Cristina, andata sposa nel 1829 a Ferdinando VII di Spagna. Il re venne, comunque, a morte l'8 novembre 1830. Chiamato a Napoli da Antonio Niccolini — dal 1807 architetto di Corte e direttore delle scene — Canna gli fu inferiore per talento ma divenne egualmente «Caposcenografo de' Reali Teatri». Aveva esordito nel 1801 alla Scala con esterni rovinistici e architetture prima classiche e poi medievaleggianti e nel 1806 aveva contribuito al rinnovamento della Canobbiana; di certo faceva proprio il precetto di Milizia secondo cui «altra Architettura non si deve alle scene applicare che quella maschia e nobile, che ci somministrano le antichità di Egitto, di Palmira, di Persepoli, di Grecia, d'Italia». Era un ventaglio di suggestioni assai ampio che, in mancanza d'un temperamento originale, consentiva d'esprimersi su vari tasti con personale tornaconto. Non per nulla, alla morte di Fabrizio Sevesi (1837) Felice Romani contrappose alla sua faticata diligenza la genialità di Canna. Geniale egli invece non fu, e la critica notò delusa che le scenografie realizzate a Napoli erano lungi dal corrispondere alla fama che ne aveva preceduto l'arrivo. Analizzando anzi singole sue opere, essa osservò che nel Ritorno di Rinaldo (ballo del 1819) il palazzo d'Armida pareva «convertito in una caserma militare», che l'accampamento era così fitto d'alberi da «bastare essi soli ad assediare mille volte Gerusalemme», che non v'era traccia «di bello ideale e di quello slancio di immaginazione che distingue l'artista dall'artigiano» e che erano addirittura «oltreggiate le regole più volgari della prospettiva, perchè gli oggetti più lontani sono toccati con colori ugualmente forti che gli oggetti più prossimi». Non tutti i giudizi furono così risentiti ma nel 1834 gli si preferì il bolognese Domenico Ferri, che strabiliò il pubblico. L'album serve tuttavia a riconoscere le posizioni sulle quali la scenografia, al S. Carlo, era attestata negli anni Trenta e merita una lettura accurata, tavola per tavola.

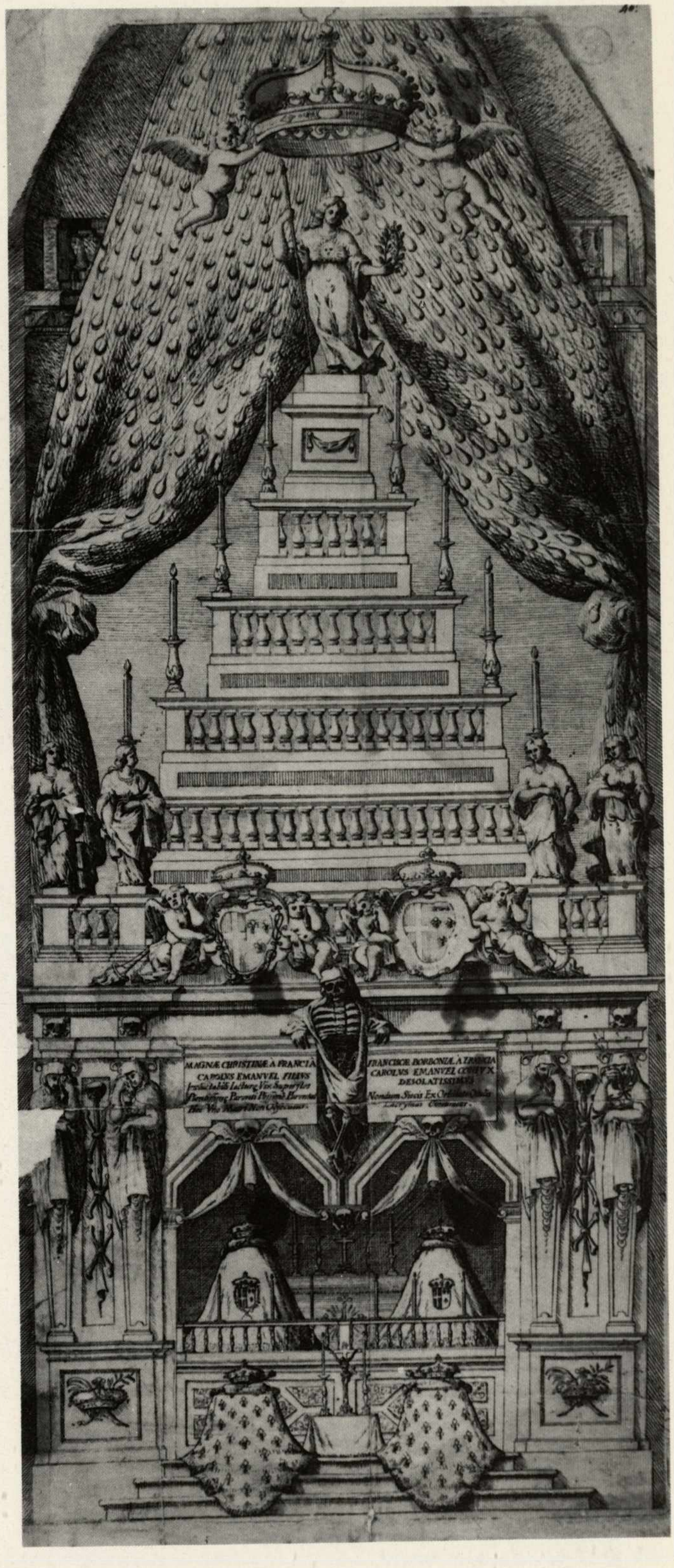
La prima, con Rovine antiche, realizzata dal solo Canna (poche sono quelle a due mani) non è databile perchè non riferita a uno spettacolo particolare.

È un saggio della capacità dell'autore nel campo del rovinismo, su cui s'era cimentato agli esordi. Vi si potranno notare vari echi, da Piranesi a Robert, ma benchè animata dalla vegetazione selvatica è architettura «pittoresca», non riferibile a determinati modelli. Cromaticamente viva per l'opposizione dell'ammattonato rosso contro i cassettoni azzurri e l'intonaco giallo-rosa, il conflitto chiaroscurale è accentuato dalla presenza candida d'una rotonda cupolata che ritroveremo in altre scene.

La Prigione nell'opera Tancredi, anch'essa di sua sola mano, si riferisce invece alla rappresentazione rossiniana del 14 aprile 1818 ed è fra le prime scenografie dell'autore a Napo-


ARCO ERETTO DALLA CITTÀ DI CHIERI NELL' ANNO MDLXXXVI
PER LA NASCITA DI VITTORIO AMEDEO I.
SPREVIT ET CORONA
SABAVDOS PRINCIPES RELIGIONIS VBERTATISQVE CVLTORES
CAROL' EMANVELEM ET CATHARINAM HISPAN REGIS
CONIVGES OPTIMOS
POST QVAM MASCVLA PROLE SVSCEPTA
PVBLICAM SECVRITATEM FELICITER AVXERANT
CHIERENSIS CIVITAS LAETABVNDA EXCEPIT
HOCQVE AETERNVM GRATVLATIONIS MONVMENTVM
POSVIT ANNO MDLXXXVI
Scala di Trab. atto di Piemonte
1
2
3
4
5
6
7
8
A SVA ECCELLENZA IL SIGNOR CONTE GASPARE GIVSEPPE BREA PRIMO PRESIDENTE NEL' REALE SENATO
SEDENTE IN TORINO
Dall' Architetto Mario Lodovico Quarino di Chieri in segno di profond.ma ossequiosissima Venerazione. Disegnato ed intagliato

225. *Mario Ludovico Quarini:* Arco eretto dalla città di Chieri nell'anno MDLXXXVI per la nascita di Vittorio Amedeo I, *calcografia, 260x415.*



226. *Anonimo del sec. XVII:* Apparato funebre per le esequie di Maria Cristiana e Francesca Maddalena duchesse di Savoia, *calcografia, 267x612.*

li. Al classicismo subentra il medievalismo, basato, in primo piano, su un portico ogivale illuminato da destra a sinistra ma gravato di fitte ombre. Una cancellata in ferro lo separa da una piazza su cui domina un edificio merlato con torricella e banderuola. Uno spicchio di cielo azzurro ravviva l'insieme, prova dell'eclettismo dell'artista.

Il Sotterraneo sepolcrale, sempre del solo Canna, riguarda la rossiniana opera Zelmira, messa in scena il 24 febbraio 1822. È ambiente neoegizio affollato di sfingi, statue muliebri e urne funerarie d'altro stile: un *pastiche* che chiarisce le perplessità dei critici nei confronti dell'autore. Toni verdegialli contrastano con il diffuso azzurro e, benchè vi sia velleità prospettica, l'insieme non raggiunge omogeneità.

Più riuscito, nel forte sbalzo chiaroscurale, il Luogo contiguo al tempio dell'opera Olimpia di Rossini, rappresentata il 24 febbraio 1822, del solo Canna. È una scena ariosa, fra le migliori della raccolta, benchè il fregio a ghirlande e bucrani manchi di volume e paia star su per miracolo. Buffi e inconsistenti pure i medaglioni e le due lunette. Gradevoli invece le figure biancovestite dagli orli rossi, notevoli le due statue bronzee in controluce, ma soprattutto intenso lo stacco fra la parete in ombra e quella in luce, d'effetto veramente «teatrale».

A un vago classicismo volge il Tempio domestico nell'opera Berenice in Roma, di Pietro Raimondi, eseguita il 4 novembre 1824. La tavola è firmata, oltre che da Canna, da Angelo Belloni e mostra l'ambulacro di una rotonda coperta da volta a botte con piccoli pennacchi racchiudenti fregi. La decorazione è fitta ma non straripante, e le vaste dimensioni dell'ambiente (tutt'altro che «domestico») rimpiccioliscono le figure umane panneggiate in rosso-verde, giallorosso, bianco: la preziosità dei marmi è accentuata dalla copertura nuda mentre una porta aperta, su cui staglia un personaggio in porpora, immette spazio e luce. Incerti invece i candelabri verde-oro, di struttura non proprio solida.

Accanto alle rappresentazioni d'opera andavano anche in scena al S. Carlo i balli, per lo più derivati dall'opera stessa. Canna fu un alacre allestitore di tali spettacoli e la maggior parte delle immagini si riferiscono ad essi. La prima in cui ci si imbatte è il Luogo remoto nel ballo: I seguaci di Bacco, musicato da Wenzel Robert von Gallenberg e allestito nel 1824. Firmata da Canna e Belloni, riappare in essa la «rovina», con a lato ciuffi d'alberi e, nello sfondo, un immacolato tempio simile ai già visti. Pittoricamente onesta è la trattazione del rudere, delle fronde e del cielo semicoperto da vapori, convenzionali le pure accese figurine al centro: gradevole, tutto sommato, l'insieme.

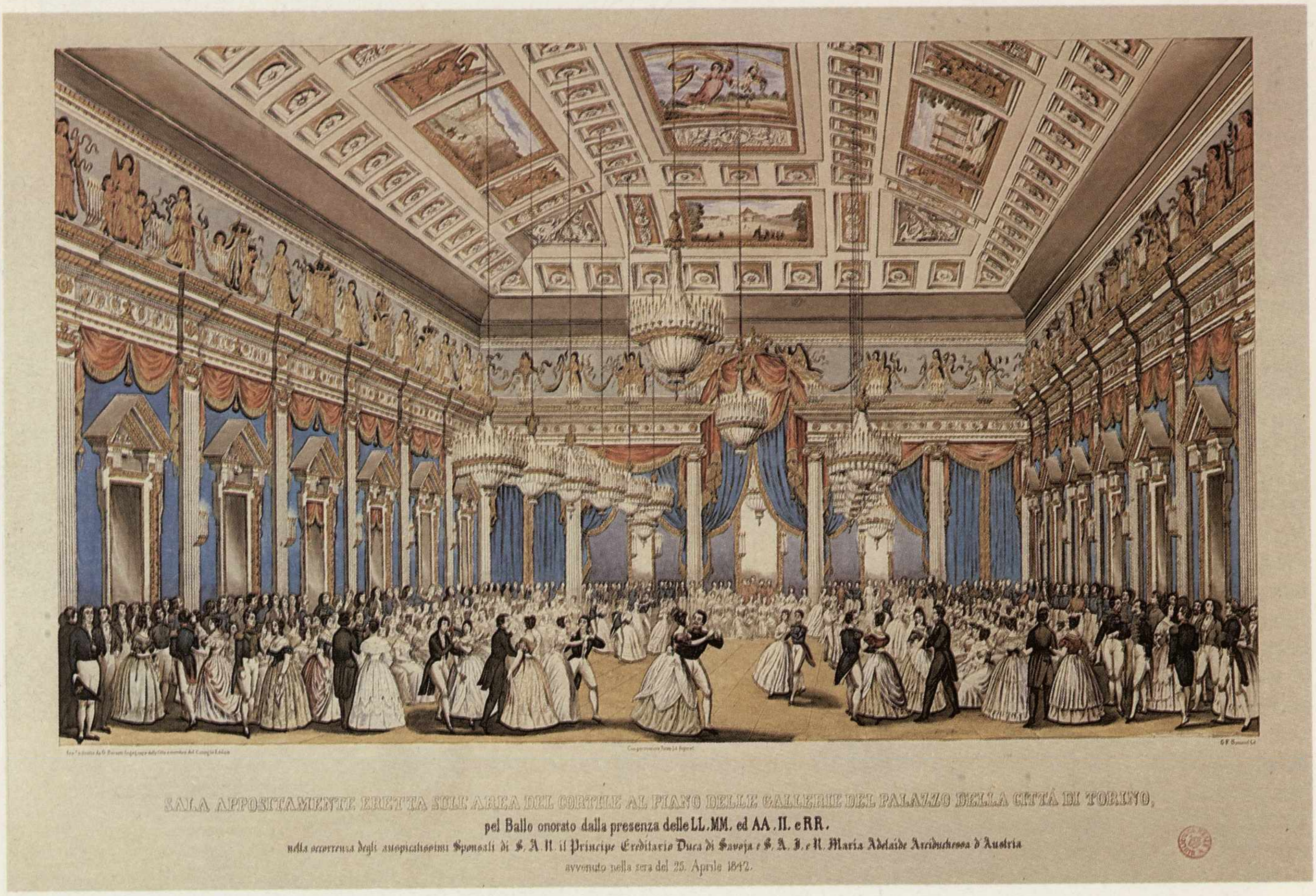
L'abitazione di Potoscki nel ballo: Otto mesi in due ore, musicato da Gallenberg e rappresentato nel 1826, è firmata dal solo Canna e situata in un rustico interno a capriate lignee rette da sostegni di egual materia. Stuoie intrecciate fanno da tramezza e l'ampiezza dello spazio è tale che i personaggi quasi vi scompaiono.

Piccole curiosità si accompagnano all'insolito tema strutturale: l'abito orientale posato sul parapetto a sinistra tra un copricapo rosso e un fucile, la stufa dal tubo obliquo, la car-

227. *Giuseppe Barone — G.F. Hummel:* Sala eretta sull'area del cortile del Palazzo Civico per il ballo offerto dalla città di Torino per le nozze di Vittorio Emanuele e Maria Adelaide d'Austria, *litografia colorata, 898x618.*

228. *Cantalupi — Tonelli:* Ricevimento di Mons. Carlo Luigi Buronzo del Signore nell'Isola di S. Giulio d'Orta, *acquaforte, 630x513.*

229. *Giacomo Pregliasco — Giovanni Paolo Saverio Chianale:* Disegno della Carrozza di gala all'Egiziana di S.A.R. Maria Cristina di Borbone Duchessa del Genevese, *calcografia, 520x385.*

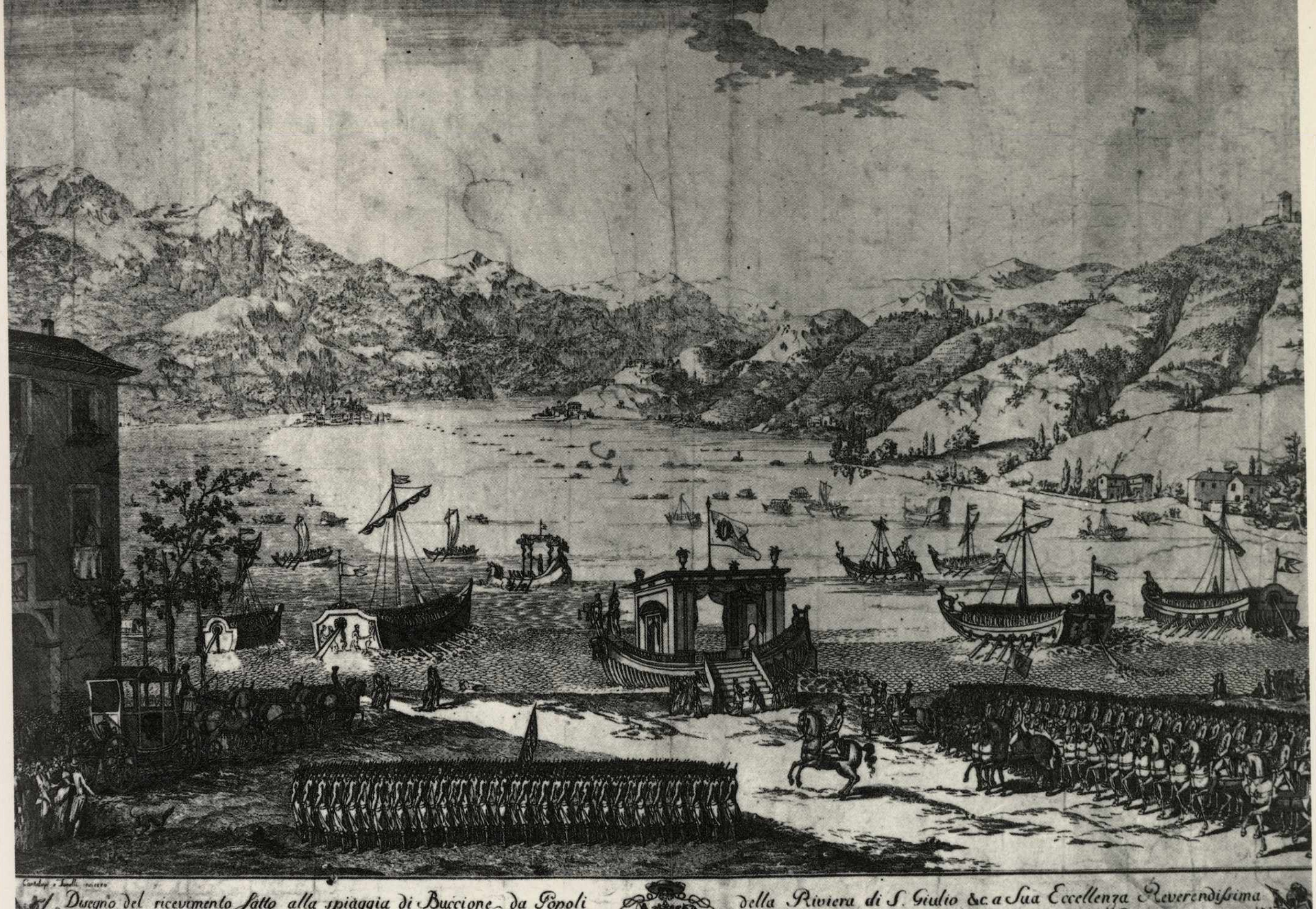

SALA APPOSITAMENTE ERETTA SULL'AREA DEL CORTILE AL PIANO DELLE GALLERIE DEL PALAZZO DELLA CITTÀ DI TORINO,
pel Ballo onorato dalla presenza delle LL.MM. ed AA.II. e RR.
nella occorrenza degli auspicatissimi Sponsali di S.A.R. il Principe Ereditario Duca di Savoja e S.A.I. e R. Maria Adelaide Arciduchessa d'Austria
avvenuto nella sera del 25. Aprile 1842.

ta geografica appesa al centro, in riferimento a un imprecisato «esotico» che apparirà quasi identico in Giuseppe Bertoja, nel Guglielmo Tell (1840). Allo stesso ballo appartiene la Locanda di Mosca, firmata dal solo Canna, che presenta una tettoia in legno tra edifici in muratura su cui svetta un campanile. Nell'anonimità delle architetture hanno tocco vivace gli oggetti in controluce fra i supporti lignei: carretti, assi, botti.

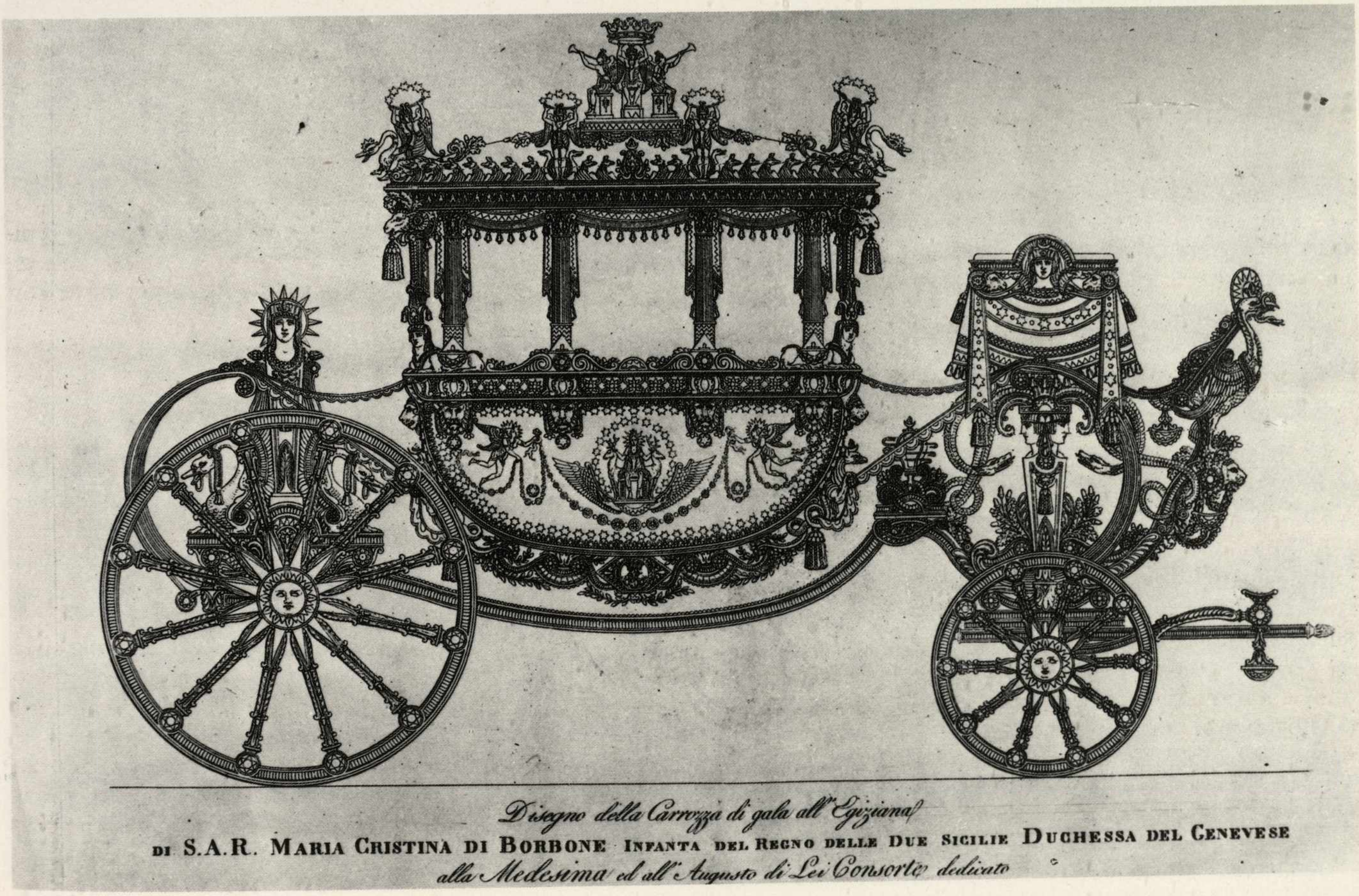
Del 1827 sono gli Appartamenti di Paride nel ballo: L'ira di Achille, di Gallenberg, firmati da Canna. Anche se l'interno è classico (e sempre di proporzioni smisurate) lo spirito pare debitore a un neorococò voluttuoso e variopinto, quasi incipriato. Il cielo del soffitto a nubi, i tondi intervallati da pseudo-rocailles nel fregio, gli amorini e le ghirlande, i trofei, le statue, i vasi, le colonne bicolori sono un trionfo di dettagli rallegranti, ben sostenuti per cromìa e modellato, che rendono, se non eccezionale, assai buona la tavola.

Allo stesso anno si colloca la Gran piazza d'Orléans nel ballo: Giovanna D'Arco, musicato da Peter Lichtenthal, firmata da Canna. Vi domina un tempio rinascimentale *déguisé* alla gotica, su alto e muto zoccolo: la resa grafica è buona ma la cupola brunelleschiano-michelangiolesca contornata da colonne tortili rosacee, archi moreschi, rosoni traforati dà un po' di vertigine. Coeva è pure l'Abitazione della Fata Urgella per il ballo omonimo musicato da Placido Mandanici e sottoscritta da Canna e Federico Gatti. Torna la prediletta rotonda classica ma, ahimè con scalee sghembe e un goffo volo d'amorini puntati, si direbbe, alle nuvole con spilli.

Anche i colori teneri sono un po' caramellosi, stirate e inerti le figure alate reggenti canestri di fiori, del tutto sproporzionati i sei vasi fumiganti che sminuiscono il tempio dal coperto a squame. Di pari data è l'Atrio nel ballo: L'assedio di Calais (musica di Cesare Pugni derivante dall'opera di Donizetti), firmata da Canna. Di nuovo un misto di classicità e goticismo in scorci prospettici di portici luminescenti e di edifici merlati con arca gotica e colonna in porfido reggente una statua troppo allungata. Il fregio monocromo è di buona fattura, così pure i medaglioni sottostanti: è certo una delle tavole migliori. Pure al 1827 dovrebbe ascendere il Gabinetto nel ballo: Pamile, musicato da Raimondi e firmato da Canna. V'è incertezza infatti nel regesto cronologico per la presenza d'una Pamela: può tuttavia trattarsi del medesimo lavoro. La tavola è fra le più elaborate e sprizza addirittura opulenza nel soffitto stellato d'oro e nella profusione d'ornamenti; è però di scarsa consistenza e qualità pittorica nonostante i sontuosi drappi rosso cupo a frange d'oro. Vividissimo è comunque il mazzo di fiori a destra.



Disegno del ricevimento fatto alla spiaggia di Buccione da Popoli della Riviera di S. Giulio &c. a Sua Eccellenza Reverendiſsima Monsignore Don **CARLO LUIGI BURONZO** del Signore de Conti di Buronzo, Balocco, e Bastia Patrizio Vercellese Vescovo di Novara Principe della Riviera di S. Giulio ed Orta Gozzano e Pieve Signore di Soriso Marchese di Vespolate &c. e dell'Accompagnamento nel suo solenne ingreſso all'Isola il giorno 11. 7bre. 1792.
Che alla pref.a Ecc.a sua Rev.ma oſsequioſamente F.A.D.D.D.

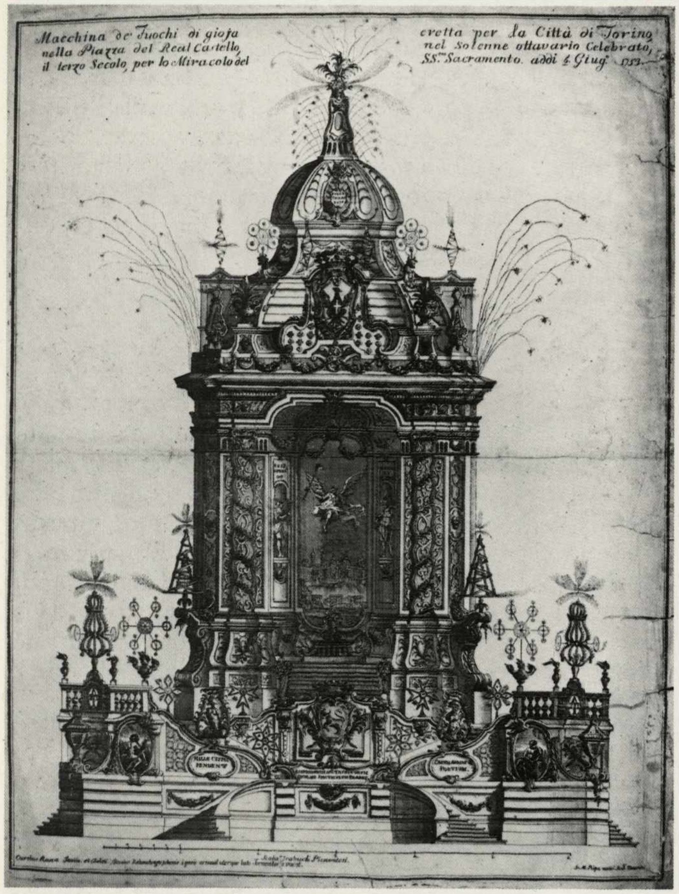


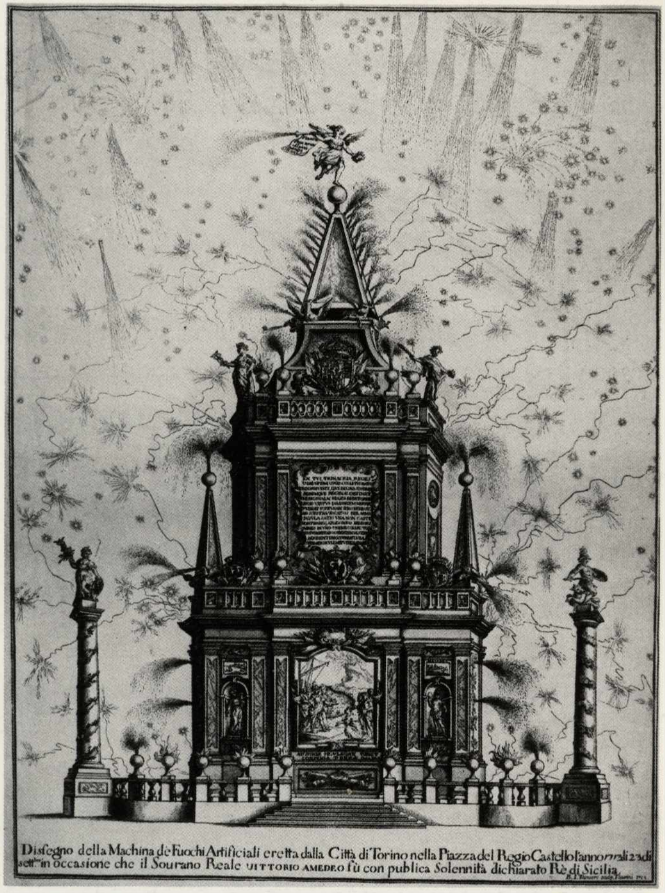
Disegno della Carrozza di gala all'Egiziana
DI S.A.R. **MARIA CRISTINA DI BORBONE** INFANTA DEL REGNO DELLE DUE SICILIE **DUCHESSA DEL GENEVESE**
alla Medesima ed all'Augusto di Lei Consorte dedicato

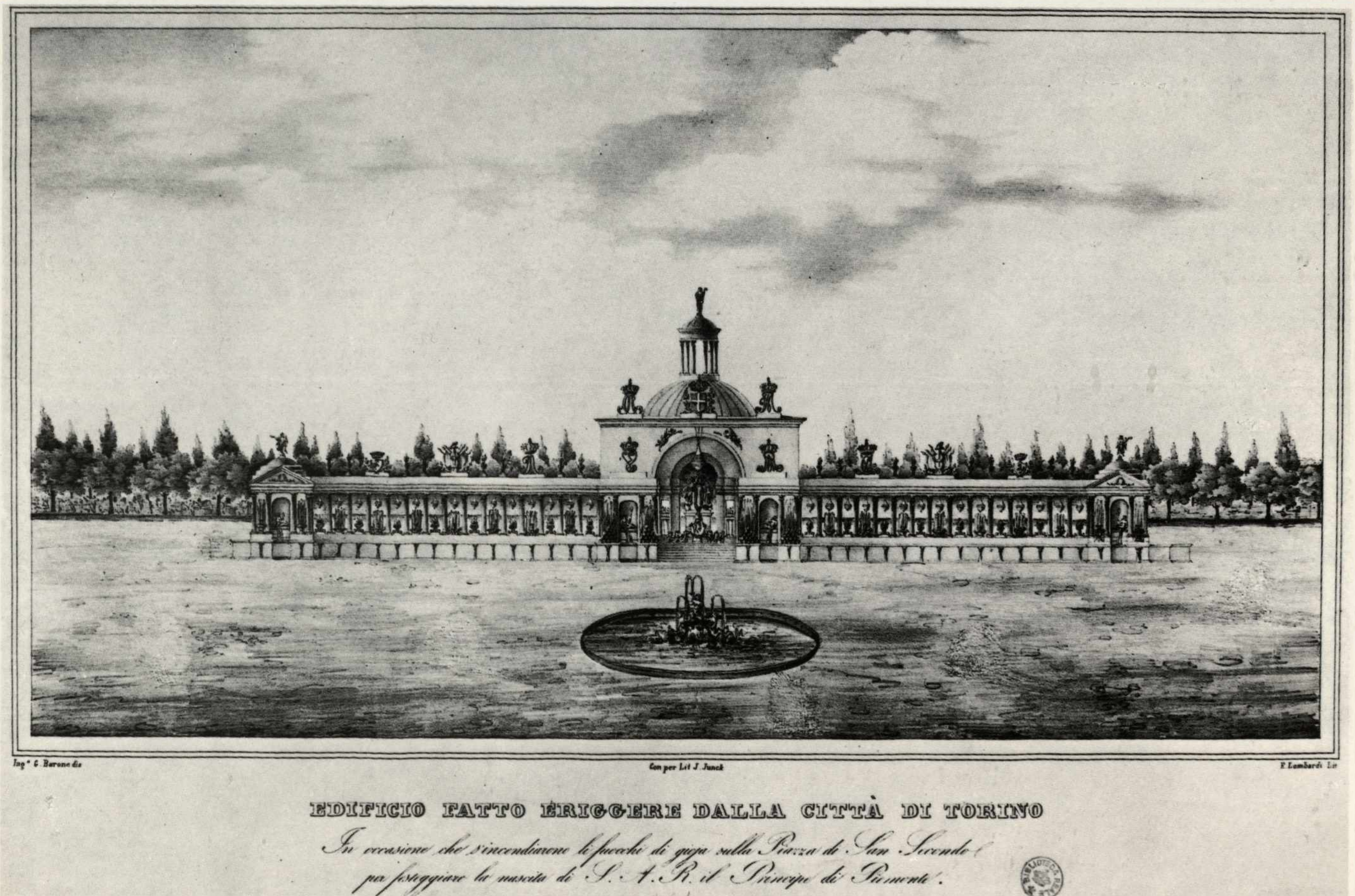
230. *Carlo Andrea Rana — Giovanni Maria Ripa:* Macchina per fuochi artificiali eretta in Piazza Castello per il terzo centenario del Miracolo del SS. Sacramento, *acquaforte, 520x678.*

231. *Gian Giacomo Plantery — Bartolomeo Giuseppe Tasnière:* Macchina per fuochi artificiali eretta in Piazza Castello per la proclamazione di Vittorio Amedeo II a Re di Sicilia, *acquaforte, 358x484.*

232. *Giuseppe Barone — Emilia Lombardi:* Edificio fatto erigere dalla Città di Torino per festeggiare la nascita del Principe di Piemonte, *litografia, 620x430.*


Macchina de Fuochi di gioja nella Piazza del Real Castello, il terzo Secolo, per lo Miracolo del
eretta per la Città di Torino nel Solenne ottavario Celebrato, SS.mo Sacramento. addì 4 Giug. 1753.


Disfegno della Machina dè Fuochi Artificiali eretta dalla Città di Torino nella Piazza del Regio Castello l'anno 1713 li 23 di sett.re in occasione che il Sourano Reale VITTORIO AMEDEO fù con publica Solennità dichiarato Rè di Sicilia.

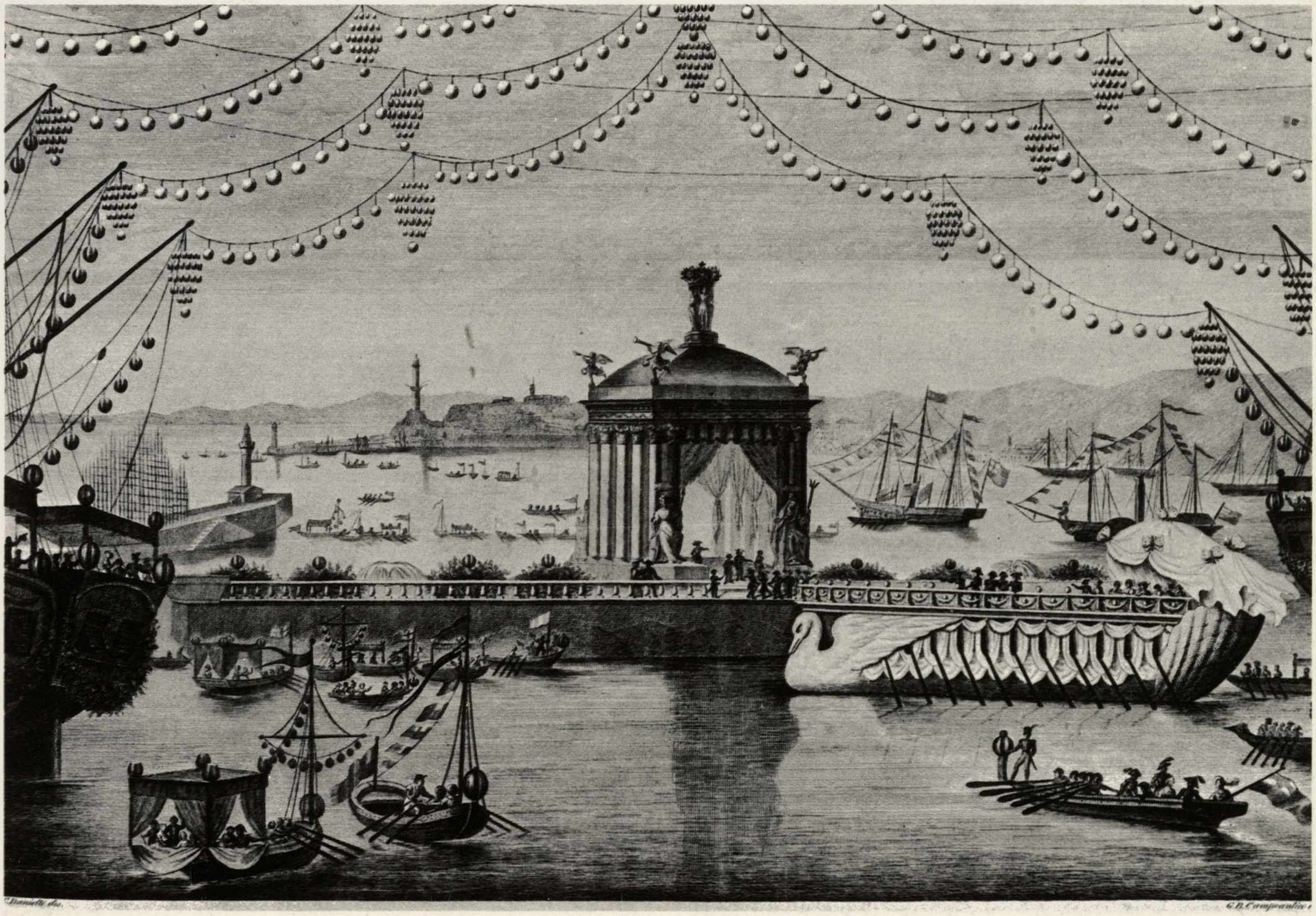

Ingr G. Barone dis
Con per Lit J. Junck
F. Lombardi Lit
EDIFICIO FATTO ÉRIGGERE DALLA CITTÀ DI TORINO
In occasione che s'incendiarono li fuochi di gioja sulla Piazza di San Secondo
per festeggiare la nascita di S. A. R. il Principe di Piemonte.

Di due anni più tardo è il Luogo d'arresto nel ballo: Il corsaro (musicato da più autori), firmato da Canna e Gatti. L'autore esibisce una sua (poco convincente) architettura «personale» con chimere caudate, una nottola (parrebbe) adunghiante un serpente, stranissimi capitelli «a cavolo», bizzarri intrichi di grate. Non sicuramente databile è invece la Stanza terrena nel ballo: Le nozze di Figaro di Mozart, di Canna. Una rappresentazione dell'opera avvenne nel 1815 ma lo scenografo non era allora a Napoli, e inoltre qui si parla di «ballo». Ora, un ballo con quel titolo andò in scena nel 1836, fuori data rispetto alla raccolta: può darsi che Canna si sia voluto cimentare sul soggetto per semplice passione. Leggendo il libretto non ci si orienta facilmente sull'identità del locale: facendo però Figaro, nel primo atto, le lodi della propria stanza («Dindon: in tre salti lo vado a servir») vien da pensare che s'alluda ad essa. Nulla, se non la moda, può però indurre ad ambientare la vicenda in un salone d'un gotico così paludato. Più che al tenero irriverente intreccio settecentesco vien da pensare a un tenebroso melodramma di metà Ottocento.

Riesaminando il complesso si noterà quanto gratuito sia l'impiego dello «stile» e quanto arbitrarie le combinazioni derivanti. Ciò è segno dell'eclettismo imperante in quel periodo (a Torino dominava, ad esempio, il «romanzesco storico») e dell'incapacità di Canna di approdare a un linguaggio veramente personale. Lo sovrasta Niccolini ma anche il gruppo di cui fa parte ha nomi di rilievo: Nicola Pellandi, Luca Gandaglia, Angelo Bellone, Gaetano Sandri, Francesco Tortoli. Qualcosa forse l'avvicina, nella trattazione del paesaggio, all'emiliano Francesco Fontanesi (1751-1831), e non è poco: Canna ha tuttavia miglior mano nel classico che non nel romantico.

I luoghi

Lo «Stato» è l'insieme dei luoghi ove il popolo vive, e lo spirito che investiga il territorio nella sua conformazione naturale sosta anche sugli aspetti delle singole località. Fra le molte tavole del genere presenti alla Reale scegliamo d'iniziare con una inedita Pianta delle isole contrade, e piazze che compongono la città di Torino (Inc. I. 139), anonima e non datata ma riferibile ai primi decenni del Settecento in quanto vi compare già il terzo ampliamento iniziato da Garove e realizzato da Juvarra. Una leggenda manoscritta nel bordo inferiore dichiara che «la diversità de' colori indica le



233. *M.C. Danielli — Giovanni Battista Campoantico:* Festa marittima nel Porto di Genova per le nozze di Vittorio Emanuele e Maria Adelaide d'Austria, *calcografia, 363x283.*

234. *Vittorio Amedeo Cignaroli — Giovanni Battista Stagnon:* Veduta del castello di Camino dalla parte del Po, *calcografia, 370x300.*

235. *Ignazio Sclopis di Borgostura:* Veduta del Lago di Avigliana, *acquatinta, 340x215.*

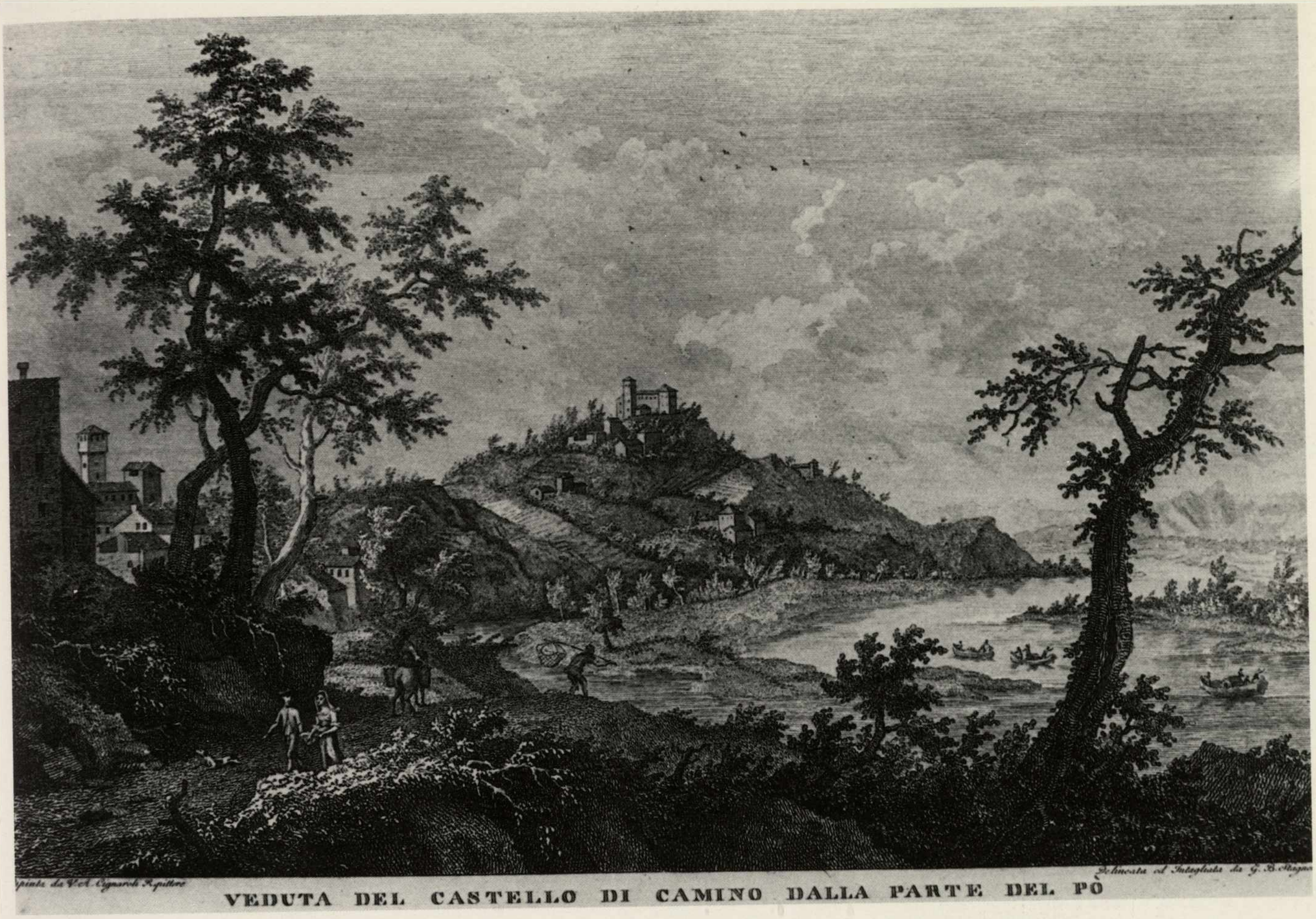
Isole componenti ciascuna Parrocchia», delle quali vien dato l'elenco. È immagine inconsueta, una vera mappa del liturgico. In contrasto, la Veduta del Lago d'Avigliana (Inc. I. 54) incisa nel 1780 da Ignazio Sclopis di Borgostura (Torino, 1727 ca. - ivi, 1793) nel 1780 in un complesso di «Vedute di Torino e di altri luoghi notabili degli Stati del Re» è un gustoso e insolito capriccio che più che sulla resa del luogo punta sul pittoresco. È descrizione infatti d'una comunità di pescatori ma la nota di costume travalica la realtà dando ad essa alone zingaresco. Il cardine *pittorico* è offerto, sui due lati, dall'albero fronzuto e dal muro sbrecciato mentre le ombre riflesse sulla superficie dell'acqua, i colli prominenti, il santuario della Madonna del Lago riconducono a verità. Pittorica è anche la resa del Castello di Camino dalla parte del Po (Inc. III. 260/4) di Vittorio Amedeo Cignaroli (Torino, 1730 - ivi, 1800) e Giovanni Battista Stagnon: artista, il primo, del quale Ignazio Nepote, nel *Pregiudizio smascherato,* scrisse: «Nell'arte di far alberi / campagne ville ed aria / con monti ed acque fluide / è Cignaroli il massimo». Tipica nelle sue opere è la quinta arborea, varia ma sempre presente e inconfondibile. Anche il Castello di Camino (nei dintorni di Casale e sulla destra del Po) è incorniciato da alberi ritorti e svetta esile su un dosso mentre il panorama è invaso dal «naturale», a partire dall'ansa del fiume percorsa da barchette alla vegetazione fitta, ai viandanti a piedi o a cavallo, agli ultimi casolari del borgo. Vasto, il cielo occupa metà della tavola accentuando il valore del paesaggio, nel quale il castello s'inserisce non da protagonista ma da comprimario. Analoga è la Veduta di Ponzano dalla parte di mezzo giorno (Inc. III. 260/3), dei medesimi, nella quale è ribadita la visione inturbata e poetica della natura. Di nuovo una coppia d'alberi e una morbida onda di dossi istituisce un avanscena mentre la groppa d'un bovino fa da segnacolo prospettico alla esposizione del paese (anch'esso prossimo a Casale) e al suo carattere «montuoso, e circondato da balzi di diversa elevazione», come scrive nel suo Dizionario Casalis. Poche figure appiedate o a cavallo dànno vita alla veduta, totalmente puntata sulla descrizione degli edifici, dei filari di piante e sul volo d'uccelli nel non meno ampio cielo. La Vue du pont sur la Ceronde dans le voisinage de la Vénerie (Inc. I. 59) di Carlo Randoni (Torino, 1765 - ivi, 1831) è, in paragone, un amabile *divertissement*, più scenografico che documentario. Il rudere sbrecciato, coperto di piante spontanee, è reso nella sua veste grezza ma le luci e ombre che lo investono lo fanno campeggiare come fondale di melodramma. V'è cioè verità ma anche fantasia e, al confronto, assai anonimi riescono gli edifici profilati lungo la curva del torrente.

Di rigidezza neoclassica, con involontario accento «metafisico», è il Regio Palazzo della Venaria (Inc. II. 70/14) di Marco Nicolosino (Savigliano, 1797 - Torino, 1856) e Stanislao Stucchi (Milano, 1780 ca. - ?), facente parte delle «Vues des principaux édifices et monuments de la Ville de Turin et de ses environs» edite a Torino da G.B. Maggi nel 1827. Il 15 novembre 1823 Carlo Felice aveva stabilita nella residenza una Scuola di Equitazione e ad essa appartengono i militari caracollanti in cerchio o appartati. Spiccano i corpi di fabbrica superstiti di molte traversie senza tradire il degrado da esse provocato: si nota anzi una lindura di segno che è certo abbellimento dell'autore. Quanto diversi però i due inanimati alberi dagli *exempla* cignaroliani! Paiono respirare anch'essi il gelo della Restaurazione, sperdendo gli echi delle esaltanti feste di Carlo Emanuele II ivi allestite. Alla stessa serie e mano appartiene La Piazza Reale a Torino (Inc. II. 70/2), priva del *Pavaglione* arso da un incendio, demolito nel 1811 e non surrogato ancora dalla cancellata di Palagi. La veduta offre lo «stato» della piazza quattro anni prima dell'avvento di Carlo Alberto e se è fedele nell'insieme non lo è granchè nei particolari: si notino le sproporzioni e difformità delle cupole di S. Lorenzo e della Cappella della Sindone, la precarietà della reggia e di Palazzo Madama. Più abboccante il passeggio, o sosta, della gente, indicativi di costumi e costume.

Ad ambiente meno contegnoso conduce la Vue du Rubat (Inc. II. 35) di Francesco Chardon (attivo nella prima metà dell'Ottocento) e Vaudone (idem) edita dallo Stabilimento litografico Doyen nel 1844. Il sobborgo torinese, con pescatori e lavandaie all'opera e panni sciorinati al sole, è ben delineato nella sua umiltà. L'immagine è piacente perchè *naïve* ma mostra anche i limiti dell'autore: si veda il trattamento sommario del fiume e della collina.

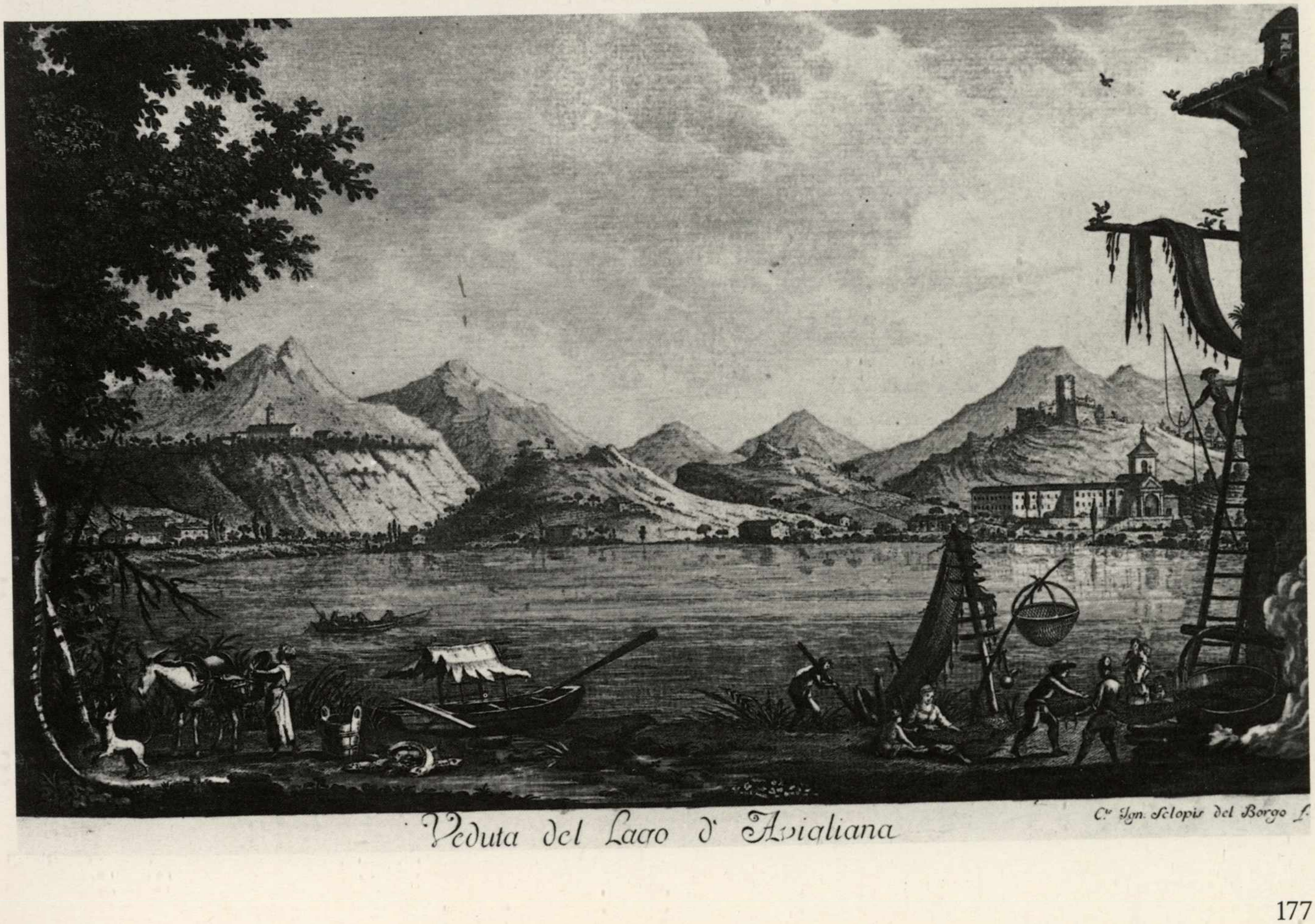
Ad altra area, «di là dai monti», conduce il Château de Chillon (Inc. II. 100) di Kurlimann, edito a Zurigo da F.S. Fussly nei primi decenni dell'Ottocento. La costruzione fa arretrare ad un remoto passato, dato che la sua seconda fondazione risale al XIII secolo per opera di Pietro di Savoia. Fu teatro di molti avvenimenti, subì aggiunte e distruzioni, accese l'animo di Rousseau e Byron ma corse nel Settecento il rischio di divenire pubblico granaio e nel 1836 fu, dalla Confederazione svizzera, destinata in parte a deposito d'artiglieria e in parte «restaurata» secondo gli infausti criteri dell'epoca. Delle varie immagini note questa è senz'altro la più bella, sia per il taglio elegante — giocato sul veliero in primo piano — sia per la squisita trasparenza d'acque, boschi, monti, cielo. Una luminescenza diffusa fa spiccare come solido geometrico il blocco delle mura innestate direttamente sulla roccia vergine, come in realtà. Le figurine caricanti merci non hanno nulla d'aneddotico e non disturbano con la loro presenza l'incantevole descrizione.

Parimenti aggraziato, anche se con minore felicità di tocco, è il Castello di Cambiano detto La Moglia (Inc. II. 98) di Enrico Gonin (Torino, 1799 - ivi, 1856 ca.), stampato dalla litografia Junck. Fratello di Francesco, Enrico diede il meglio di sé nei «Duecento castelli del Piemonte» illustranti l'opera di Vittorio Angius: Sulle famiglie nobili della Monarchia di Savoia (1841-57) ma fu anche autore dell'«Album delle Castella feudali», dei «Monumenti e siti pittoreschi della Città e contorni di Torino», del «Santuario di N.S. d'Oropa», scalati più o meno nel medesimo arco di tempo, e può considerarsi il maggior paesaggista litografico locale. La villa (nei pressi di Chieri) è importante perchè ideata da Luigi Michele Barberis, allievo di Benedetto Alfieri, e costruita fra il



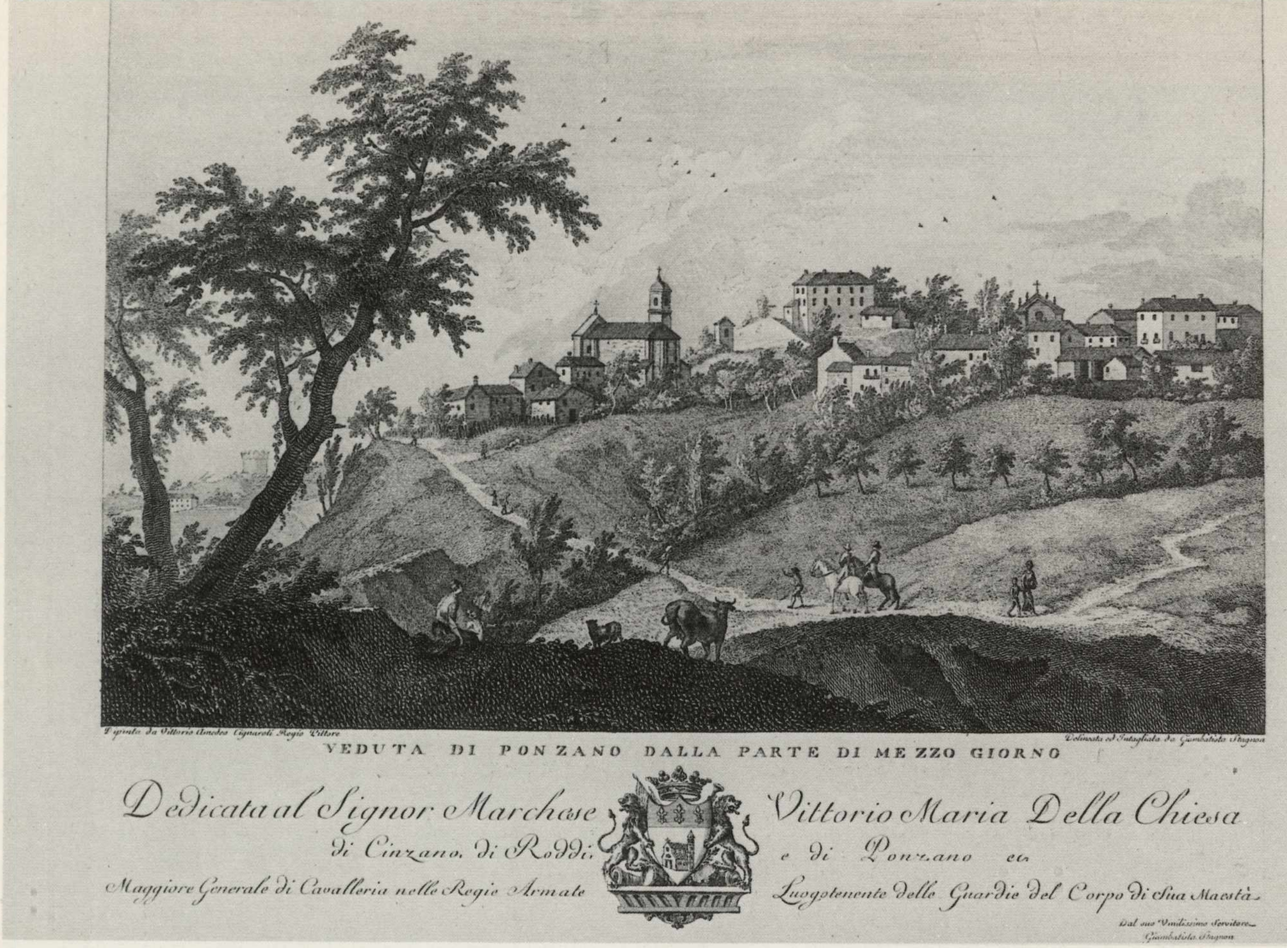
pinta da V. A. Cignaroli R. pittore
Delineata ed Intagliata da G. B. Stagno

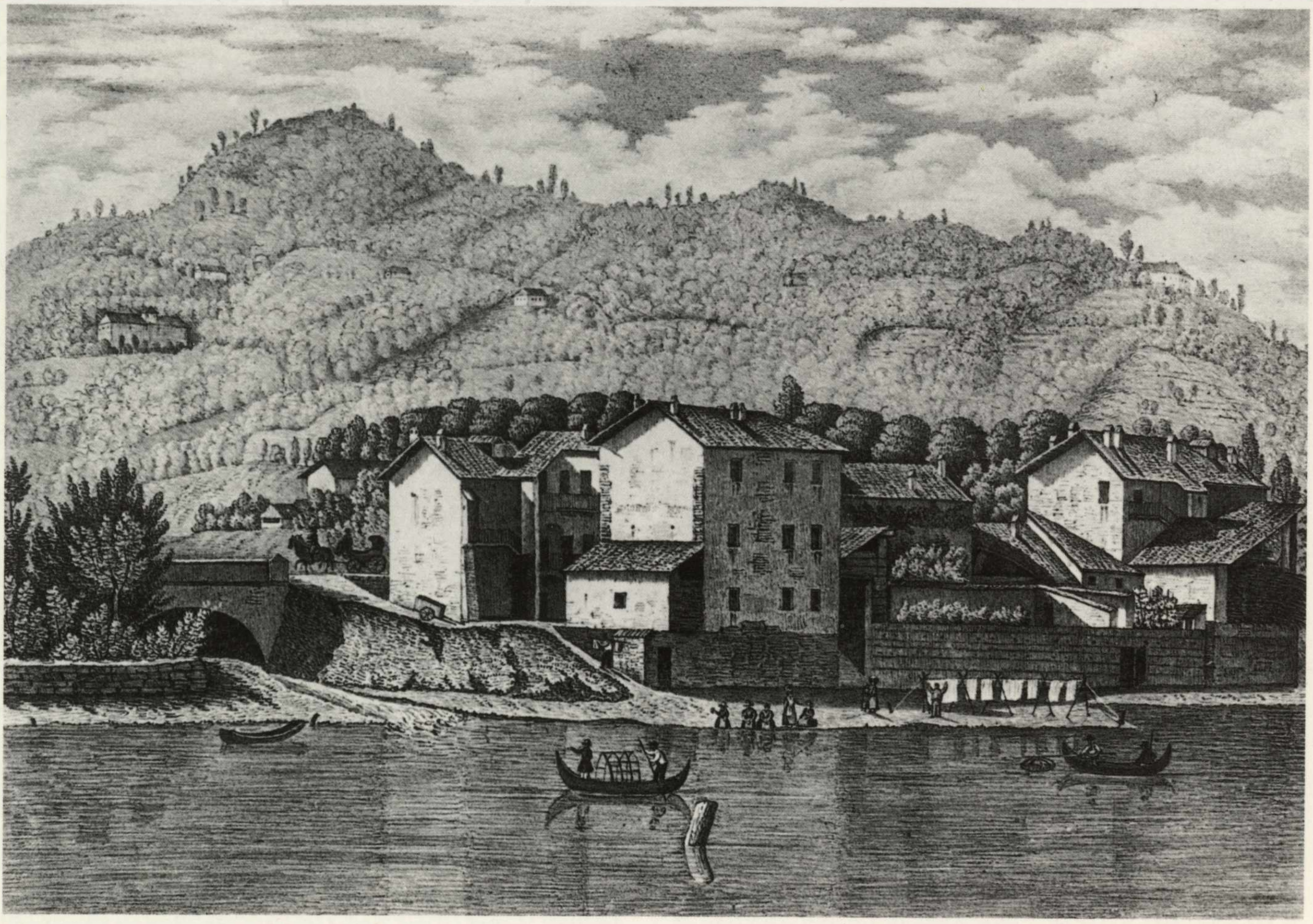
VEDUTA DEL CASTELLO DI CAMINO DALLA PARTE DEL PÒ

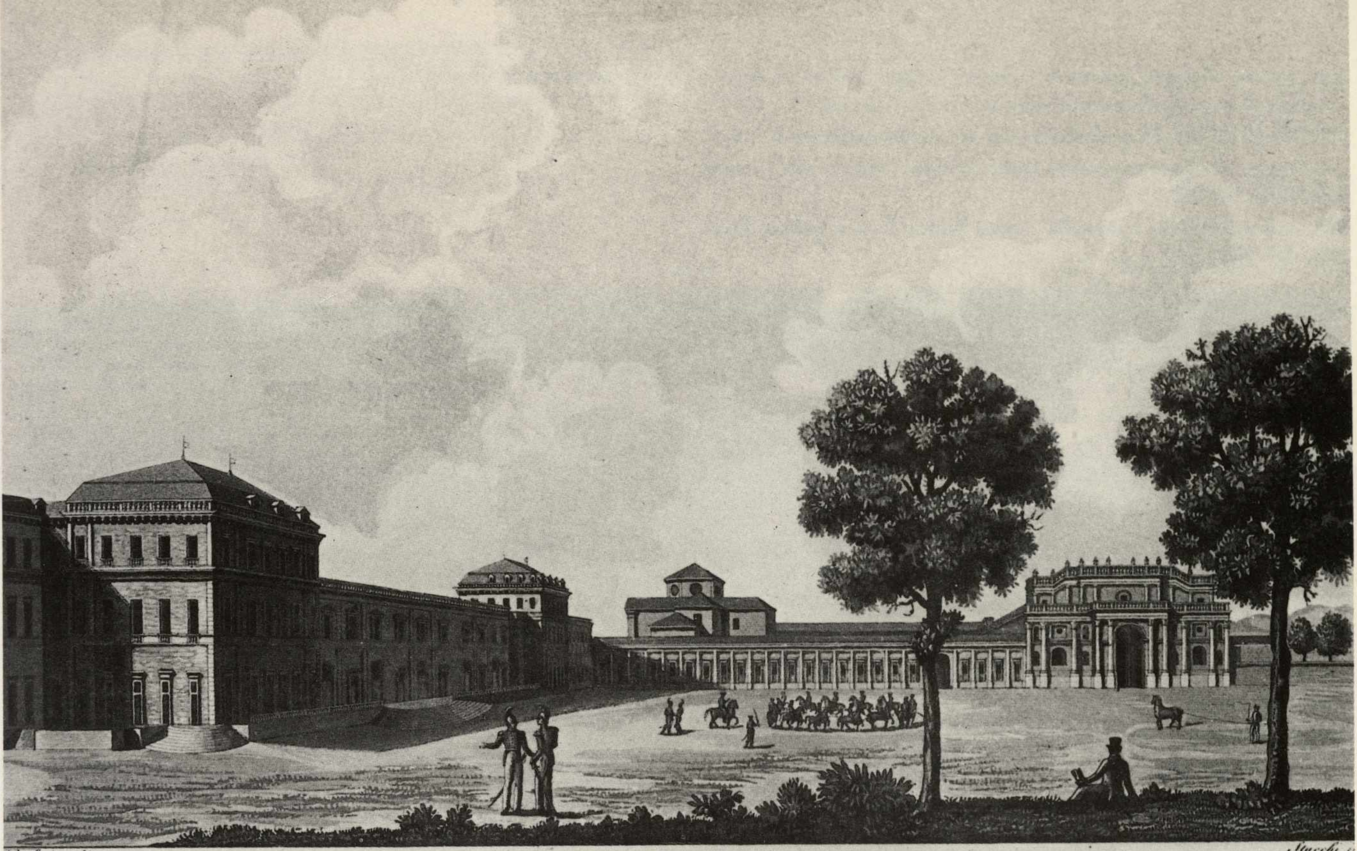


Cr Ign. Sclopis del Borgo f.

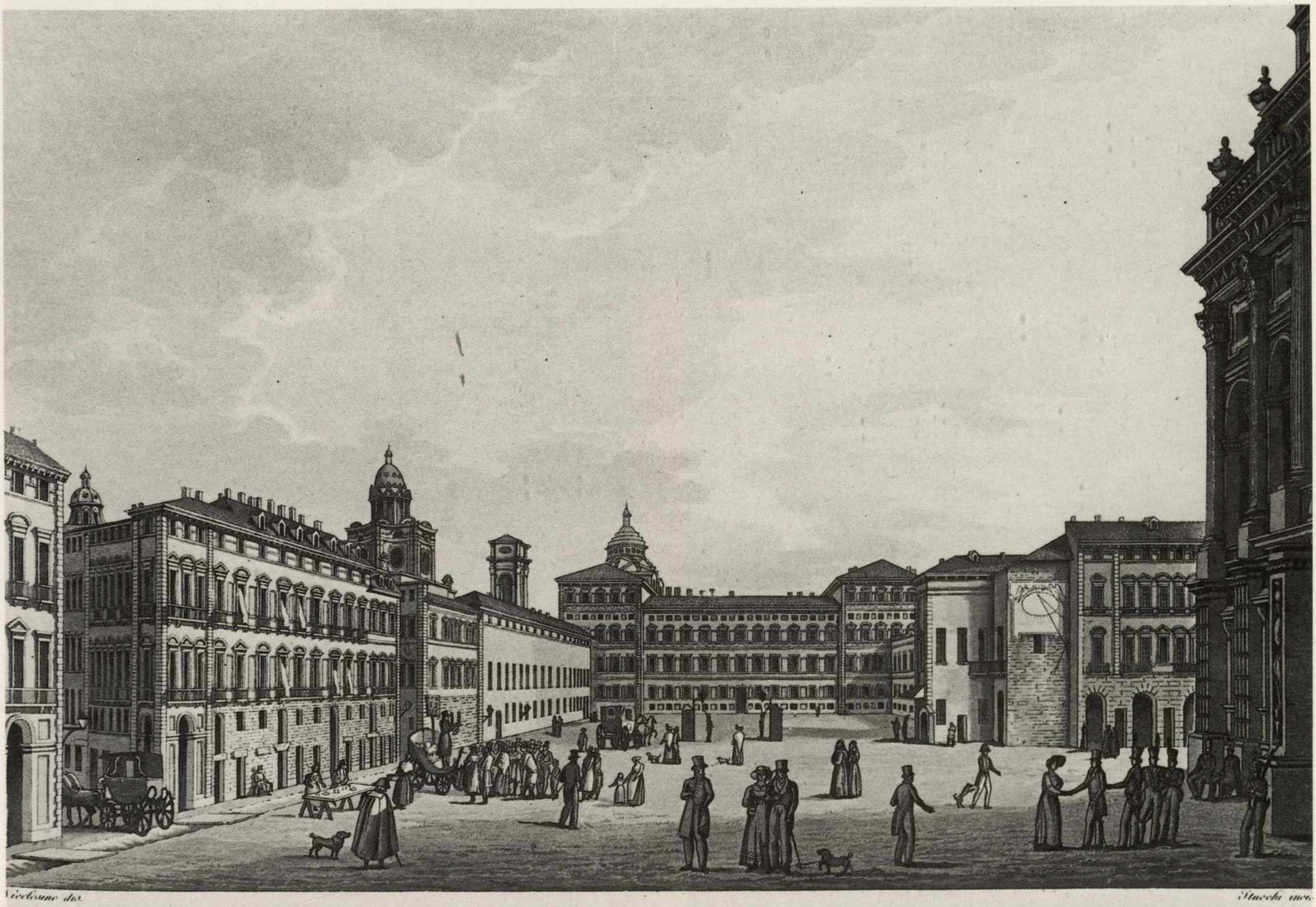
Veduta del Lago d' Avigliana


Dipinto da Vittorio Amedeo Cignaroli Regio Pittore
Delineata ed Intagliata da Giambatista Stagnon
VEDUTA DI PONZANO DALLA PARTE DI MEZZO GIORNO
Dedicata al Signor Marchese Vittorio Maria Della Chiesa
di Cinzano, di Roddi, e di Ponzano ec.
Maggiore Generale di Cavalleria nelle Regie Armate Luogotenente delle Guardie del Corpo di Sua Maestà
Dal suo Umilissimo Servitore
Giambatista Stagnon




Nicolosino dis.
Stucchi i

Il Regio Palazzo della Venaria. | Le Chateau Royal de la Venerie.


Nicolosino dis.
Stucchi inc

Pagine precedenti

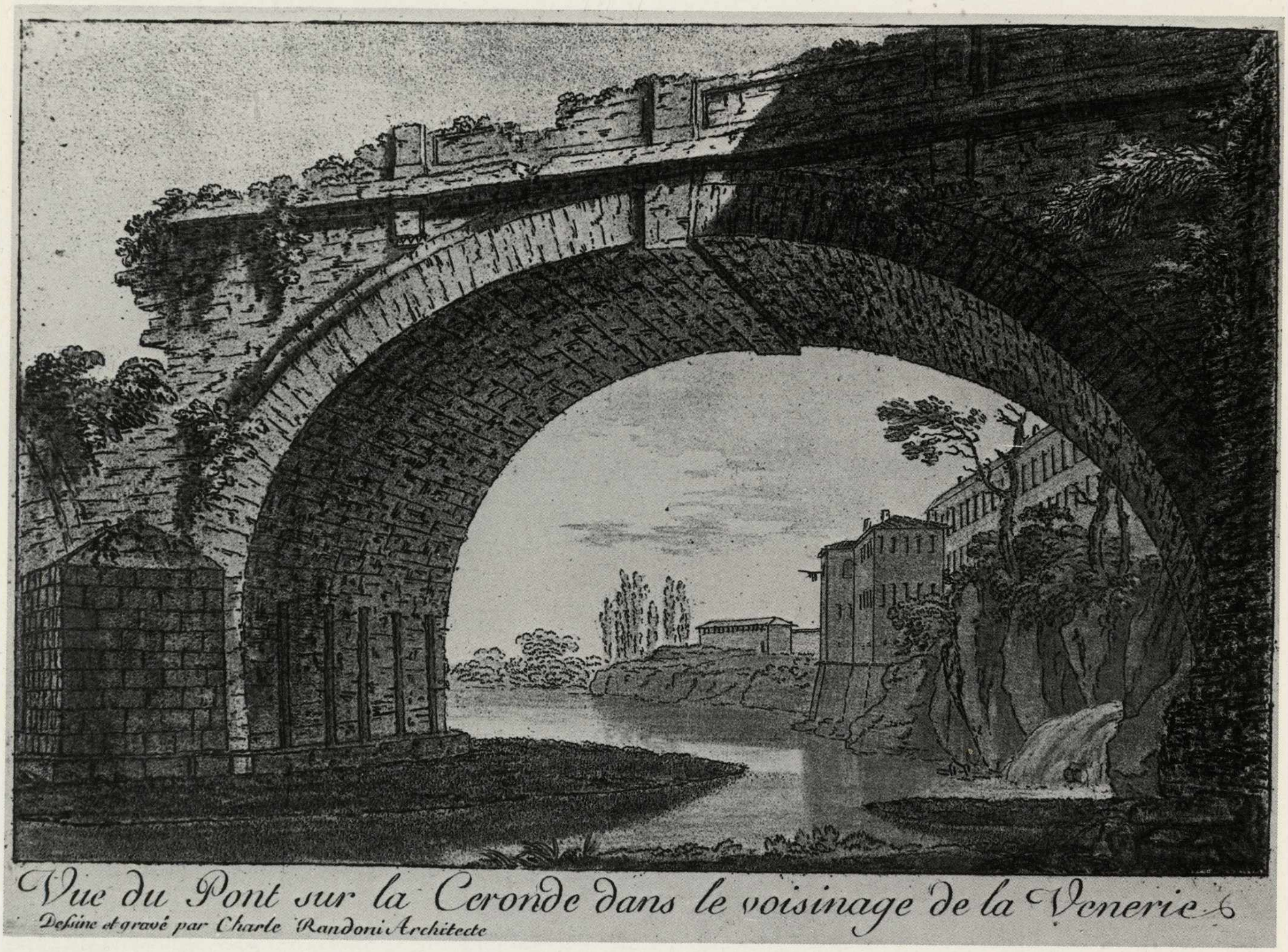
236. *Vittorio Amedeo Cignaroli — Giovanni Battista Stagnon:* Veduta di Ponzano dalla parte di mezzogiorno, *calcografia, 378x300.*

237. *Francesco Chardon — Vaudone:* Vue du Rubat, *litografia, 410x315.*

238. *Marco Nicolosino — Stanislao Stucchi:* Il Regio Palazzo della Venaria, *acquatinta, 330x228.*

239. *Marco Nicolosino — Stanislao Stucchi:* Piazza Reale a Torino, *acquatinta, 326x228.*

240. *Carlo Randoni: Vue du Pont sur la Ceronde dans le voisinage de la Vénerie, acquatinta, 197x140.*


Vue du Pont sur la Ceronde dans le voisinage de la Venerie
Dessiné et gravé par Charle Randoni Architecte

1770-75. In origine era adibita all'allevamento dei bachi da seta da parte della famiglia Turinetti, i cui discendenti ebbero importanti cariche presso la Corte sabauda e ottennero la nomina a conti di Pertengo dopo il 1631. Giuseppe Maurizio, creato nel 1769 marchese di Cambiano, commissionò a Barberis il rifacimento della vecchia dimora. La tavola aggiunge infatti alla didascalia la scritta «Appartenente all'Ill. mo Marchese Bruno di Cambiano». Passò poi al marchese Federici e nel 1925 fu acquistata dall'Istituto Salesiano per le Missioni.

Esistono varie vedute dipinte o incise dell'edificio, da un quadro a tempera che lo riproduce ancora in forme secentesche alla veduta di Sclopis del 1775, che ne testimonia il nuovo aspetto.

La litografia di Gonin si rifà visibilmente ad essa ma con maggiore sensibilità poetica: se cignaroliani sono ancora i due alberi incrociati, il paesaggio è fluido e di spiriti, sia pur pacatamente, romantici. La villa spicca per biancore ed è fedelissima all'originale, come si può notare confrontandola a fotografie recenti. La veduta dall'alto giova poi alla inserzione nel panorama.

Le persone

Ossia coloro che furono. Quanto spesso, ad ogni avanzamento del lavoro, abbiamo volto gli occhi intorno per chiederci se anche altri udissero le voci che parevano alzarsi dalle cartelle spalancate! Il clamore era solo in noi ma pareva propagarsi, fino a farlo rimbombare, a tutto il salone: «Noi siamo esistiti, siamo esistiti!». Taciti guardiamo le ombre di ieri che la morte ha consegnato al *museo*. La mano non smuove carte ma destini, gioca su una tastiera donde ogni suono è estraibile. Splendido è il Ritratto di Antonio Monaco (Inc. III. 241) inciso da Giovenale Boetto nel 1635. Quanto di lui già detto vale per la superba effigie del giurista. S'è parlato, in proposito, di «realismo intimista» e in effetti l'immagine è puntata tutta sul viso anzichè sul costume, peraltro senatorio: la cornice stessa, inoltre, è semplicissima nell'ottagono con scritta e nella finta pergamena dai bordi arricciati. Vengono in mente ritratti coevi di pari forza e sapore: il card. Bentivoglio di Jean Morin (1623); l'autoritratto di Ottavio Leoni (1625); il Fabrizio di Peiresc di Claude Mellan (1637). Punge però qui una più estesa vivez-

241. *Giovenale Boetto:* Ritratto di Antonio Monaco, *acquaforte, 118x162.*

242. *Francesco Gonin:* Costume di corte per le funzioni della Settimana Santa e per Chiesa, *litografia, 275x357.*

Pagina seguente

243. *Saluzzo della Manta:* La Sphinge, antiporta, *cod. cart., penna, 280x195.*

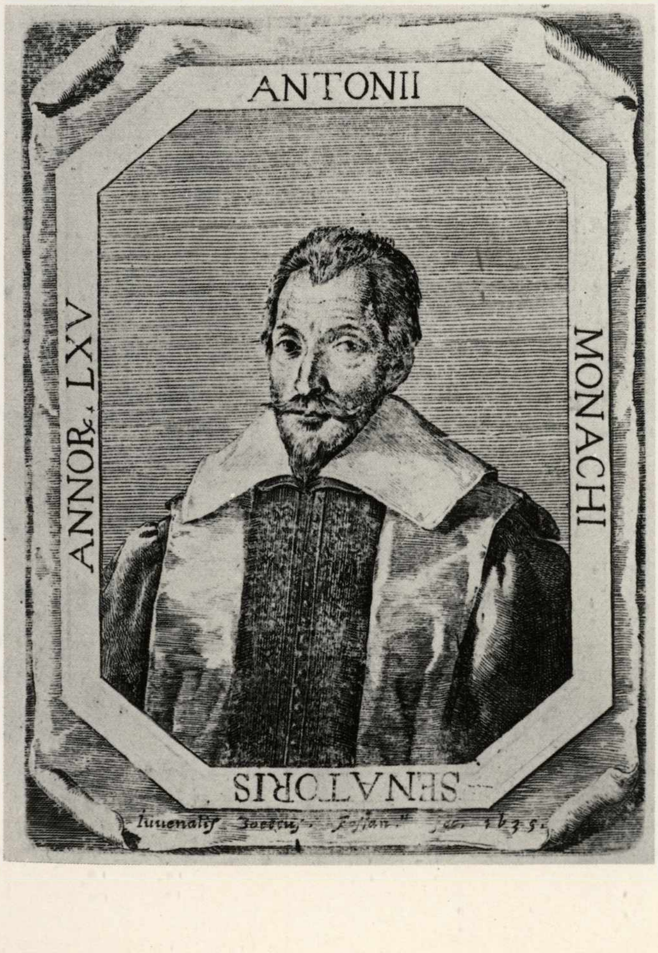
za d'animo, in voluta antitesi con gli indirizzi ufficiali, «plus ouvrage de l'esprit que de la main», e anch'esso — come quello di Mellan — tutto a linee parallele all'andamento della forma. Superficiale forse ma delizioso *portrait-d'époque* è la M.S. Blanchard célèbre aéronaute (Inc. II. 66), di anonimo, sulla navicella d'un pallone aerostatico «au moment de son ascension aérienne suivie à Turin le soir du 19 Avril 1812» (ma in realtà rinviata al 26 per ragioni meteorologiche). Non è l'attendibilità della posa o della navicella che importano quanto il bel costume Impero dalla vita alta, sboffante alle spalle, il delizioso copricapo a piume sotto cui sfuggono riccioli: interpretazione in piccolo della moda parigina importata dalla voluttuosa Paolina Borghese. Un passo avanti e siamo in altro clima e tempo (1839) e in un'altra Torino: la Torino della povertà occultata per decreto regio. L'abito degli indigenti nel ricovero di mendicità (Inc. III. 251) disegnato da Federico Blachier (attivo a Torino fino al 1865) e realizzato da Doyen mostra l'uniforme proposta per gli ammessi all'Ospizio, istituito nel 1837 e aperto nel 1840 in Borgo Po, con rigorosa distinzione di sessi che solo nella nostra immagine sono fittiziamente accostati e recano sul petto una placchetta numerata, corrispondente al letto. Gli abiti erano di panno color caffè d'inverno e di tela d'estate, per gli uomini; di stoffa non dissimile per le donne. Alla uniformità esteriore s'accompagnavano un rigido orario e rigorose prescrizioni, come ben s'addiceva a una città «metà caserma, metà convento».

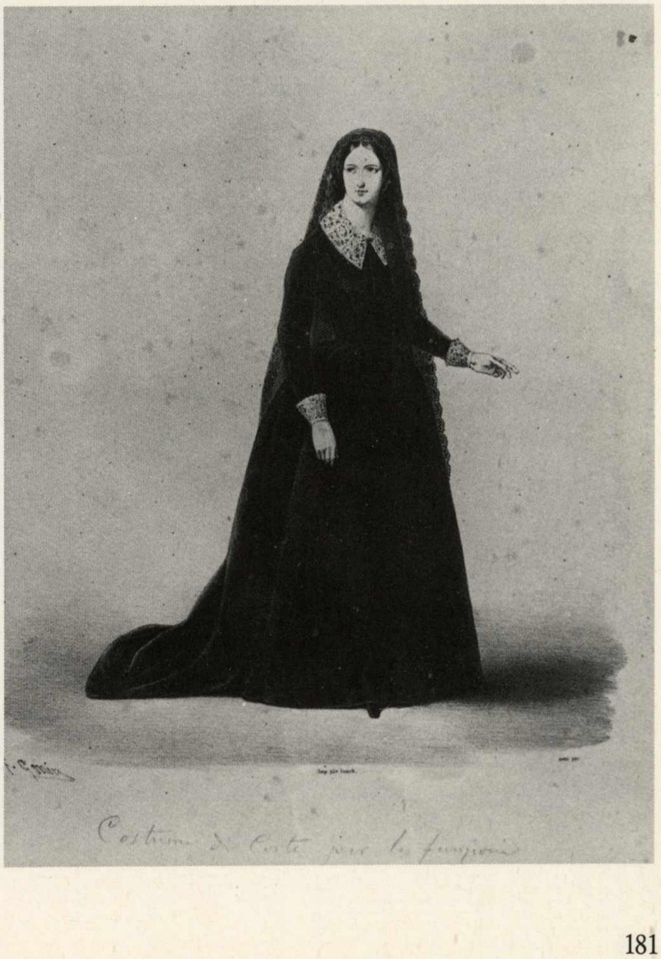
Quanto dissonante, quindi, il Costume di Corte per le funzioni della Settimana Santa (Inc. I. 105) eseguito da Francesco Gonin (Torino, 1808 - Giaveno, 1889) nel 1843! Ma Gonin era qui del tutto a suo agio, avendo fornito nel 1839 un'infinità di costumi per il Carosello offerto dai sovrani al Regio in occasione della visita del granduca di Russia Alessandro. E quanto a capacità di mestiere si pensi all'illustrazione dei Promessi Sposi sotto la supervisione di Manzoni. Nulla è più leggiadramente romantico del nero abito guarnito di pizzi e del grande velo a merletti, tanto che a fatica se ne collega la funzione all'Ufficio delle Tenebre e ai riti della Passione. Un divario enorme separa questa dall'altra immagine e di nuovo siamo, come all'inizio, di fronte alla distanza immensa che divide la cima dalla base della piramide sociale.

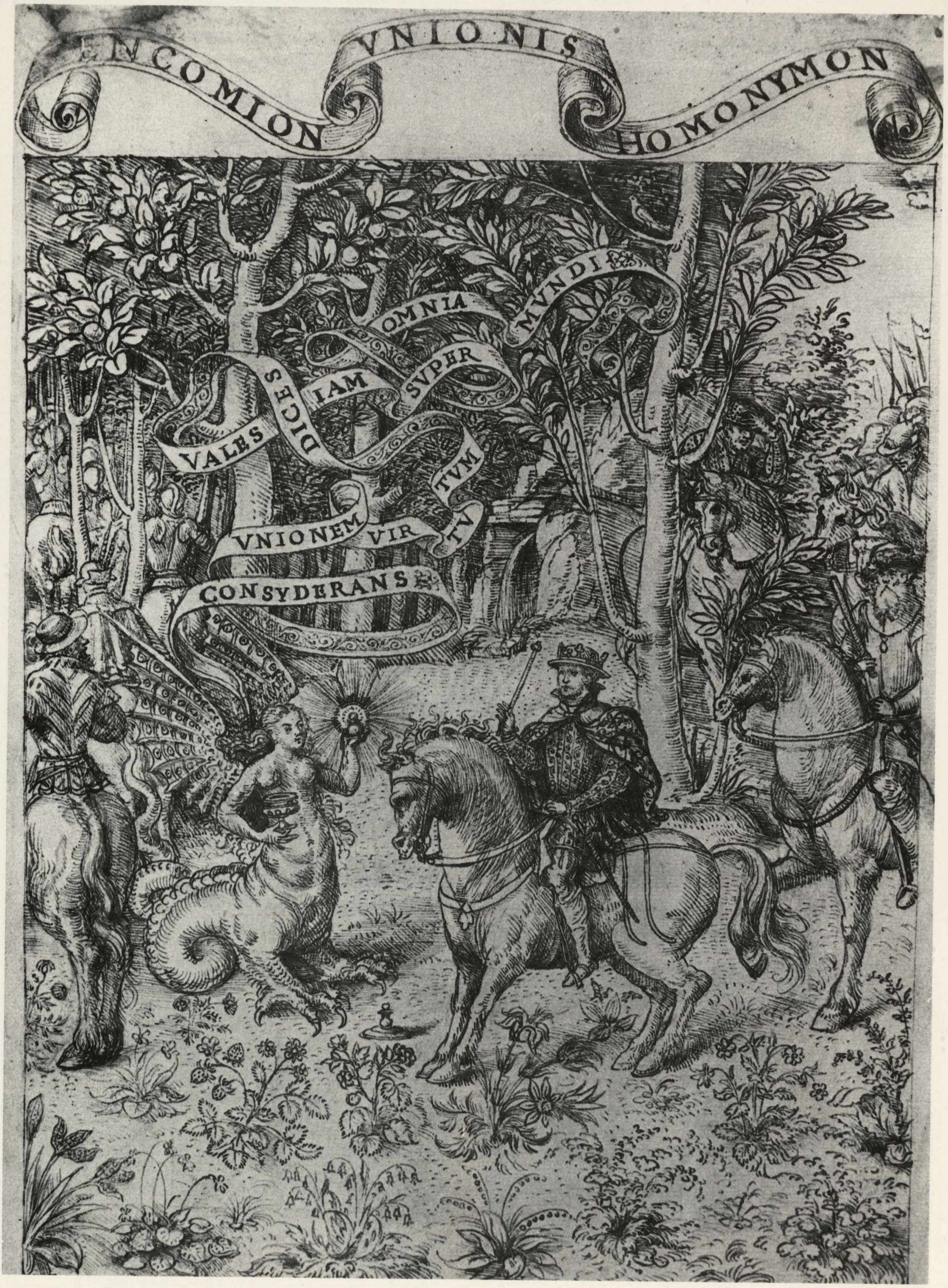
NOTA

La collezione della Biblioteca Reale di Torino annovera parecchie migliaia di incisioni, che mancano di un catalogo scientifico sistematico a stampa.

Alcune di esse sono state trattate in varie opere, tra cui: PEYROT, 1965; VIALE FERRERO, 1965; PEYROT-VIALE, 1975; *Cultura figurativa*, 1980; *I rami incisi*, 1981; *La Raccolta Simeom*, 1983.




Costume di Corte per le funzioni


ENCOMION
VNIONIS
HOMONYMON
VALES
DICES
IAM
SVPER
OMNIA
MVNDI
TVM
TV
VNIONEM VIR
CONSYDERANS

I manoscritti figurati

Franca Varallo

La raccolta di manoscritti della Biblioteca Reale è costituita da circa 4000 volumi classificati in otto sezioni: Varia, Storia Patria, Miscellanea Patria, Storia d'Italia, Militare, Collezione Saluzzo, Orientali e Casa Savoia(1).

Il fondo *Varia* comprende testi latini, greci, italiani, le opere di grandi poeti, spesso autografe, come quelle di Tasso(2), Marino, Alfieri, e di numerosi «minori»: Tassoni, Chiabrera, Murtola, D'Urfé ecc.; alcune importanti opere musicali; un considerevole gruppo di codici miniati fiamminghi, francesi e italiani; una meno numerosa ma non meno significativa raccolta di carte nautiche e portolani; testi di araldica (che si integrano con quelli degli altri fondi); alcune relazioni di viaggio e infine un gruppo di opere di argomento vario e spesso curioso come i trattati sulle virtù dei minerali o sulle proprietà delle piante, sui giochi degli scacchi, nonché il famosissimo Codice del volo degli uccelli di Leonardo che è indubbiamente uno dei vanti della Biblioteca.

La sezione *Storia Patria*, congiuntamente al fondo *Miscellanea*, fornisce un valido quadro della vita politica e sociale del ducato di Savoia, poi regno di Sardegna e d'Italia, tramite memorie, relazioni, testimonianze scritte e iconografiche che costituiscono una documentazione di prima mano preziosa per le indagini storiche e gli studi concernenti la cultura di corte.

Il fondo *Storia italiana* raccoglie circa duecento volumi relativi agli Stati italiani, soprattutto Milano, Venezia e Firenze; quello *Casa Savoia*, più esiguo numericamente, consta di alcune decine di manoscritti di argomento vario, tra cui non mancano curiosità degne di nota.

La sezione *Militari*, che presumibilmente andò costituendosi dalla seconda metà del Cinquecento, rispecchia l'interesse manifestato dai principi sabaudi a cominciare da Emanuele Filiberto, nei confronti dell'architettura e dell'arte militare.

Il fondo è integrato dalla raccolta *Cesare Saluzzo* che annovera in questo specifico settore una gran quantità di opere ragguardevoli.

Infine il gruppo dei *Codici orientali*, acquistati dal barone Tecco durante la sua missione diplomatica a Costantinopoli per conto del re Carlo Alberto, comprende manoscritti arabi, persiani, turchi.

Nelle note che seguiranno tracceremo un itinerario dei manoscritti più pregevoli e significativi, soffermandoci precipuamente su quelli figurati che presentano cioè un preciso interesse per la storia dell'arte come oggetto di collezionismo.

Codici miniati

Tra i volumi che costituivano l'antica e prestigiosa biblioteca dei principi di Savoia, il Pontificale Romanum, Varia 136, e il Missale Romanorum, Varia 168, ci conducono nel mezzo delle relazioni internazionali all'epoca dei fasti di Amedeo VIII. I due manoscritti furono eseguiti per il detto duca in due circostanze diverse della sua vita, benché non lontano cronologicamente: il Varia 136, bellissimo volume membranaceo (mm. 280 x 200, cc. 238, legatura antica di pelle chiara con fregi a secco) ornato di preziosi e delicati fregi fitomorfi di gusto francese e numerose annotazioni musicali, fu miniato presumibilmente tra il 1449 e il 1451, vale a dire dopo la rinuncia di Amedeo VIII alla dignità pontificia. Sulla prima carta, nell'angolo superiore sinistro tra il fregio che corre su tutti i lati, è visibile lo stemma sabaudo sormontato da un cappello cardinalizio (lo stemma è ripetuto anche alla carta 137 v) che va riferito al periodo durante il quale fu cardinale di Santa Sabina e vescovo di Ginevra (Amiet, 1979). Il codice, che era appartenuto a una nobile famiglia valdostana fin dal 1580, fu consegnato al re Carlo Alberto dal sindaco di Aosta nel 1823; al foglio 9 si legge la firma del miniatore Remy (o Henry) Messiet (Edmunds, 1972, p. 290 e Irtenkauf, 1976, pp. 49-50).

Il Messale Romano, Varia 168, fu eseguito intorno al 1440 poco dopo che Amedeo VIII era asceso al soglio papale con il nome di Felice V per l'investitura del Concilio di Basilea (1439); alla carta 3r infatti è miniato lo stemma sabaudo sormontato dalle chiavi e dalla mitra.

Il manoscritto (cc. 11+153) con testo latino e carattere gotico tardivo su due colonne, è arricchito da 17 iniziali istoriate, preziosi fregi vegetali e tre grandi miniature a piena pagina la prima delle quali rappresenta Cristo crocifisso tra la Madonna e S. Giovanni su fondo quadrettato blu e oro; la seconda Dio Padre entro mandorla circondata da racemi dorati; infine la terza un pontefice nell'atto di celebrare la messa, generalmente interpretato come immagine di Felice V nella cappella di Ripaille (Griseri, 1965; Edmunds, 1972, p. 290; Jaquerio e il gotico int., 1979, p. 222; Amiet 1979).

Il Messale, menzionato nell'inventario degli oggetti della cappella di Chambéry del 6 giugno 1483, e nuovamente in quello del 20 dicembre 1498 della cappella di Torino (Edmunds, 1971, p. 281 e 1972, p. 276), fu presentato nel 1819 al re Vittorio Emanuele I entrando così a far parte della Biblioteca. Nel 1964 Sheila Edmunds dedicò all'opera un'attenta analisi storico-critica che le permise di attribuire le mi-

244. *Anonimo miniatore bolognese, inizio del sec. XIV: Gratianus,* Vescovo armato a cavallo, *c. 227r, cod. membr. miniato, 485x305.*

niature a Peronet Lamy, artista a cui si deve anche un codice all'Escorial.

Procedendo nella verifica delle affinità stilistiche di queste con i Messali della Biblioteca Reale e dell'Archivio di Stato di Torino (ms j b III 6, ugualmente eseguito per il duca) già rilevate dal Toesca (1910, p. 61, nota 1) e sviluppando parallelamente un'osservazione annotata dal Delaisse sullo schedone del Varia 168, la studiosa poté assegnare al Lamy la paternità della partitura decorativa restituendo al codice la giusta collocazione nell'ambito della produzione miniaturistica e della ricostruzione storica della Biblioteca Sabauda (AA.VV., 1979, pp. 222-229).

Alla nuova fase di sviluppo del ducato di Savoia dovuta all'abilità politica e militare di Emanuele Filiberto, è legato il piccolo Libro di preghiere (Varia 84, cc. 25, scrittura umanistica corsiva) donato da Cristoforo Duc di Moncalieri a Margherita di Valois nel 1559 in occasione del suo matrimonio con il duca. Le miniature, eseguite presumibilmente da artisti francesi, hanno un chiaro intento celebrativo: alle carte 21 v. e 22 r. sono raffigurati, affrontati, i ritratti dei due sovrani considerati i più somiglianti tra quelli pervenutici; il volto della duchessa ritorna nella pagina dedicata a Santa Margherita riccamente abbigliata alla moda d'epoca, mentre nei margini motti e simboli allusivi (la perla, la margherita, la corona ecc.) si combinano alle consuete decorazioni fitomorfe, talvolta alternate da cornici a colonnette e arabeschi[3]. Nel 1888 Vincenzo Promis curò la riproduzione in facsimile del codice che fu menzionato nel catalogo della mostra dell'Antico Libro piemontese (Bersano Begey, 1961, p. 36).

Cristoforo Duc, discendente di un antico e nobile casato di Moncalieri, nacque nel 1503. Dopo aver abbandonato la carriera ecclesiastica, trascorse il resto della vita al servizio dei suoi Principi e di altri a questi alleati con fedeltà e dedizione. Fu presente a tutti gli avvenimenti importanti dell'epoca: accompagnò il duca Carlo III e la duchessa a Bologna per l'incoronazione di Carlo V, fu ambasciatore in Francia, Spagna e Germania, nel 1554 seguì Emanuele Filiberto nelle guerre delle Fiandre e combatté valorosamente a S. Quintino così da meritarsi gli elogi di Filippo II re di Spagna e una pensione di 500 scudi nella Tesoreria di Milano. Morì nel 1563. Durante gli ultimi anni della sua vita scrisse un breve libro di memorie dedicato ai suoi figli e tre memoriali indirizzati al duca Emanuele Filiberto (tutti inediti e conservati nella Bibl. Reale, Storia Patria 1158) dai quali emerge un inconsueto quadro della vita di corte e del rapporto tra nobile e principe intessuto di piccoli intrighi, nutrito di gelosie, di asti: in altre parole quel volto della storia che al di là dell'essenzialità dei fatti, ci concede il piacere della curiosità.

Con parole di esortazione ai figli, non prive di toni polemici, Cristoforo Duc licenzia le sue brevi note autobiografiche: «Ora sta a uoi figliuoli miei di crescere et auanzarui in honore et mantenere sempre la buona fama che io ui lascio, poiche io non ui lascio grandi acquisti, non gia che la mia seruitu tanto assidua et fidele non habbia meritato grandissime ricompense et premi ma non si può contrastar con signori, et però bisogna hauere pacienza et contentarsi di quello che piace a Dio»[4].

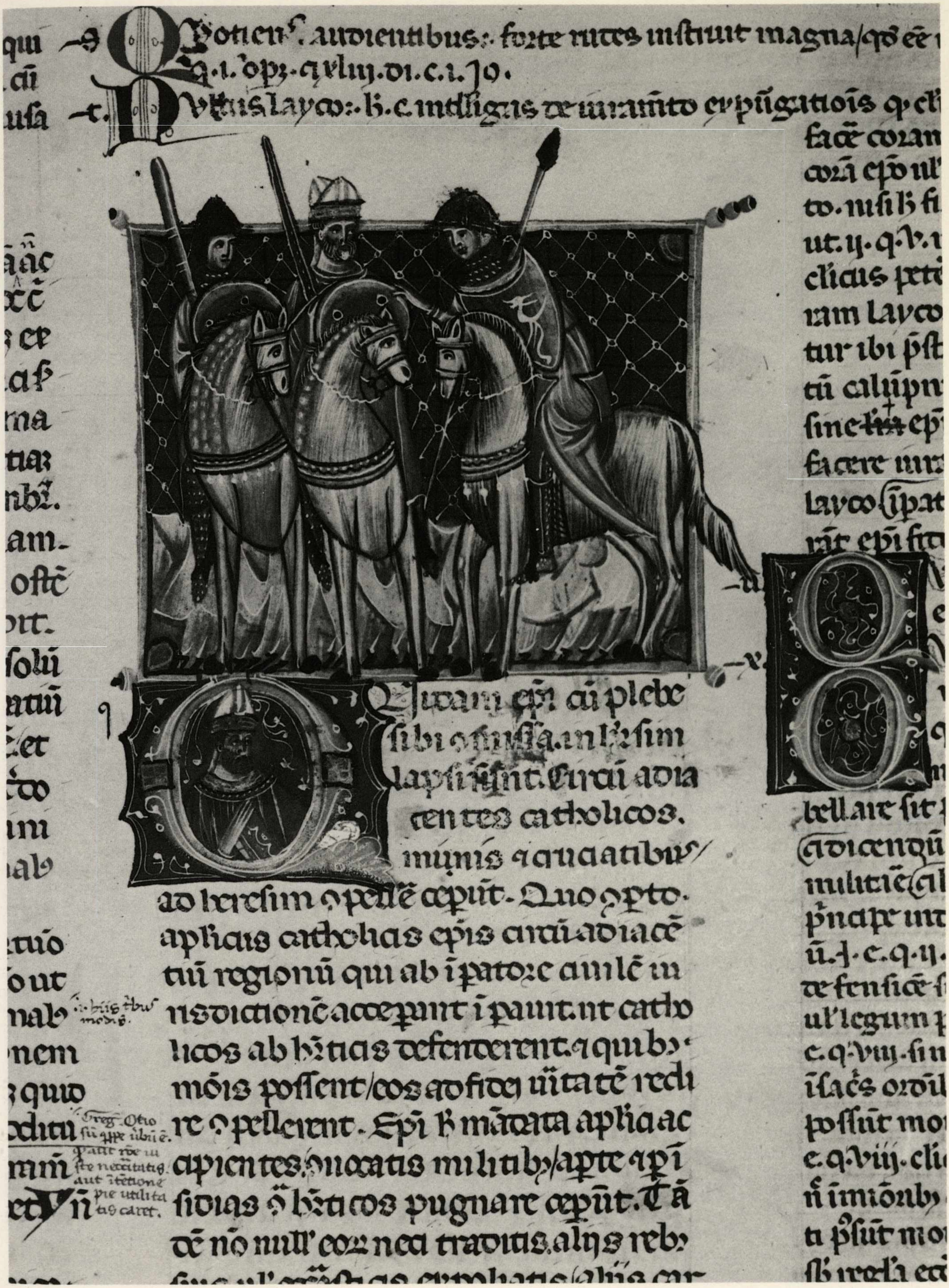
Il Varia 71 è un piccolo Libro d'Ore illustrato con miniature di mediocre fattura e con più eleganti iniziali ornate del fiore della margherita che allude al nome della dama per la quale fu realizzato. Appartenne infatti a Margherita figlia di Renato di Savoia conte di Villars e Sommariva e di Anna Lascaris di Tenda, andata sposa nel 1535 ad Antonio II di Lussemburgo conte di Brienne e fu eseguito per la suddetta intorno al 1555.

È opportuno accennare ancora brevemente a due manoscritti miniati appartenuti a personaggi della Casa Savoia: il Libro d'Ore, Varia 381, eseguito probabilmente per Beatrice figlia di Gio. Francesco Amedeo di Savoia dopo il suo matrimonio con Carlo Manfredi Conte di Luserna avvenuto nel 1458 (Amiet, 1979), e la copia delle Epistole di Santa Caterina da Siena, Varia 155, realizzata verso la fine del sec. XV per Beata Margherita di Savoia, marchesa del Monferrato. Entrambi i codici, ornati solo di eleganti fregi fitomorfi di scuola francese, fecero il loro ingresso nella Biblioteca nel corso dell'Ottocento; il Varia 155 fu donato dall'Avvocato Ludovico Costa al re Carlo Alberto nel 1832 e fu oggetto di una dissertazione di E. Ferrero (1880) presso la R. Accademia delle Scienze di Torino[5]. A questi aggiungiamo il più tardo Varia 167, attribuito a Gerolamo della Rovere e figli (Viale 1931; Bo, 1978).

Nel gruppo di codici fiamminghi primeggia il Missale Fratrum minorum, Varia 186, eseguito tra il 1450 e il 1460, il quale deve la sua fortuna critica soprattutto alla bellissima Crocifissione attribuita a Simon Marmion attivo ad Amiens e a Valenciennes tra il 1449-89[6]. Altri artisti di scuola fiamminga miniarono i ventidue quadretti con scene allusive alle feste, le iniziali figurate, i preziosi margini e le due miniature a mezza pagina rispettivamente al f. 8r dove figura a sinistra, su uno sfondo paesaggistico, Davide inginocchiato e a destra la famiglia Villa in preghiera; la seconda, al f. 143r, che rappresenta un papa nell'atto di celebrare il Sacrificio assistito dai Cardinali, alla presenza della famiglia Villa (Amiet, 1979).

Il codice, ritenuto scritto dal copista francese Flamel (Salmi, 1953, p. 459, n. 734), fu commissionato da Claudio Villa, ricco chierese a cui appartengono gli stemmi che ricorrono nei bordi miniati. La cittadina di Chieri fu uno dei centri commerciali più prosperi del Piemonte fin dall'inizio del Trecento, raggiungendo la sua massima fioritura intorno alla metà del Quattrocento grazie alla industria tessile che vi si era sviluppata e l'aveva resa nota in particolare per la lavorazione del fustagno. Le ricche famiglie della città: i Balbo, i Broglia, i Buschetti, i Benso, i Tana e i Villa esportavano panno e stoffe e importavano dalle Fiandre e dalla Francia metalli, tappeti, oggetti di oreficeria e suppellettili con cui arredavano le proprie dimore o le proprie chiese.

Ed eccoci introdotti in uno dei capitoli più interessanti dell'arte piemontese: le vie dei commerci furono, come in ogni epoca, i canali più agevoli alle migrazioni degli stili e delle mode e il Piemonte così sordo e refrattario alle novità



245. *Anonimo miniatore bolognese dell'inizio del sec. XIV: Gratianus,* Due monaci danno l'abito a un prete che giace infermo e vescovo, *c. 208r, cod. membr. miniato, 485x305.*

fiorentine, accolse di buon grado il piccante realismo commisto alle intricate raffinatezze delle opere nordiche che tanto meglio si adattavano e interpretavano il gusto e le aspettative del popolo savoiardo.

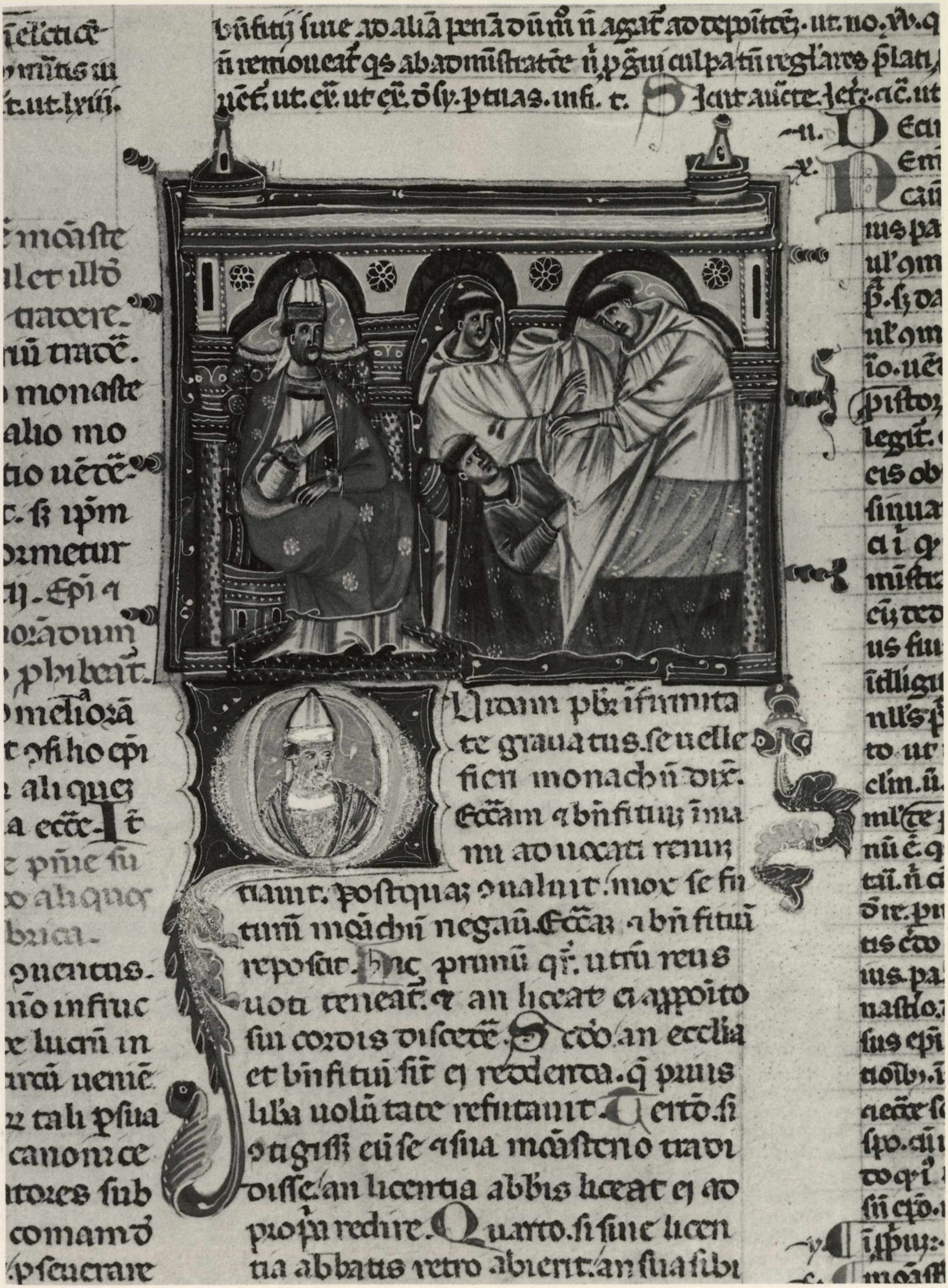
Nel 1876 il Barone Manno pubblicò i documenti relativi all'attività di alcuni esponenti della famiglia Villa che confermavano l'importanza e l'estensione dei loro commerci nelle Fiandre. Claudio Villa, banchiere a Ypres, fece eseguire tra il quinto e il sesto decennio del secolo due messali ad uso dei frati Francescani e li inviò a Chieri «perchè servissero alle funzioni che si svolgevano nelle cappelle di cui aveva il patronato» (Gabrielli, 1936, p. 429)(7). Di uno dei due codici si persero le tracce dopo la vendita all'asta londinese del 1873; l'altro, che verso la fine del XV secolo era passato dai Villa a Enrico Rampart, canonico del Duomo di Chieri e da questo lasciato in dono alla cattedrale insieme ad altri oggetti, fu acquistato dalla Biblioteca Reale di Torino nel 1865 (Gabrielli, cit.).

La stagione d'oro della miniatura fiamminga coincise con l'affermazione e il declino del ducato di Borgogna, vale a dire dalla battaglia di Azincourt (1415) ai primi decenni del XVI secolo. Ma già verso gli anni '80 del Quattrocento la situazione politica era mutata sensibilmente: la borghesia in ascesa poteva ormai rivaleggiare con il mecenatismo della corte compromessa dalle vicende politiche; presero il sopravvento in questo periodo gli *ateliers* delle città di Gand e di Bruges che improntarono la produzione miniaturistica fino al 1530 circa apportandovi numerose novità figurative. Sebbene si tratti di problemi di carattere generale e non esauribili nello spazio di poche righe, ci pare opportuno accennare brevemente alle caratteristiche peculiari della scuola ganto-bruggese alla quale vanno connessi alcuni codici della Biblioteca Reale. Gli elementi più vistosamente riconoscibili sono i margini che consistevano inizialmente in un fondo dorato su cui erano dipinti a *trompe-l'oeil* motivi attinti da un vario repertorio naturalistico: fiori, insetti, uccelli. In un secondo momento si arricchirono di riquadri architettonici e scomparti contenenti vasi, urne, oggetti disposti come piccoli brani di «nature morte»; da tale tipologia derivò la cornice a totale inquadramento architettonico, una sorta di arco-diaframma spesso ornato di sculture, che aveva dei precedenti in alcuni quadri di Van Eyck e del Maestro di Flémalle del primo Quattrocento. Contemporaneamente a quest'ultima venne adottata un'altra soluzione destinata ad avere grande fortuna, ovvero la realizzazione di bordi come riprese di paesaggi *en plein air*, o più raramente di interni, sui quali era sovrapposto un riquadro miniato o scritto. Questo giocare con l'immagine nell'immagine, questo progressivo sviluppo delle soluzioni ottico-illusionistiche così tipiche della scuola ganto-bruggese, sono sintomo di una forma di autocoscienza del fare pittorico che anticipa di molto (se ne escludiamo casi isolati come il *Matrimonio Arnolfini*) un analogo procedimento in pittura. Così la miniatura giunge molti anni prima ad affrancare il paesaggio dalla sua posizione subalterna di sfondo proprio rendendo autonomo il margine e quasi ribaltandone il valore semantico. Come per il paesaggio, anche per le scenette di genere e per i brani di natura morta la miniatura giocò un ruolo importante e contribuì allo sviluppo di queste come forme autonome(8).

Alla scuola ganto-bruggese è ascrivibile il Libro d'Ore segnato Varia 87, databile tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, codice finemente miniato specie nei margini che sono un valido esempio delle tipologie che si sono sommariamente riassunte (Amiet, 1979). Le cc. 114v e 115r sono incorniciate specularmente da un bordo a scomparti su cui sono disposti pissidi, ostensori, urne dorate, fili di grosse perle, mentre in basso un pavone su una scrivania tra vari oggetti e due piccole finestre centinate accentuano il gioco illusionistico. Anche l'uso di pochi colori abilmente abbinati secondo una rigorosa partitura sottolineano la cura affettuosa per il particolare. Nella c. 172v l'inquadratura architettonica ad arco ornata di putti e ghirlande ci introduce nella scena che ha come sfondo un cielo terso solcato dal volo di alcuni uccelli; nella c. 173r la scrittura si sovrappone alla ripresa *en plein air* di un fresco paesaggio dai toni delicati facendone rimpiangere il brano occultato(9). Da Bruges proviene anche il Varia 90, minuscolo Libro d'Ore di soli mm. 100x70, un vero *livre de poche* impreziosito da dodici garbate miniature entro margini dorati cosparsi di fiori, insetti, piccole figure mostruose in *trompe-l'oeil* o cornici architettoniche goticheggianti (Amiet, 1979). Le scenette nella prima parte hanno colori delicati e trasparenti nei nitidi paesaggi degli sfondi e i costumi dei personaggi sono finemente rilevati di oro; dalla c. 191 rivelano una fattura più incerta e a tratti grossolana nella stesura dei colori densi e opachi. Ancora di origine bruggese i Varia 80, 81, 82, forse parte di un unico volume attualmente smembrato, esibiscono dati stilistici affini alle opere del Maître d'Edouard IV (attivo a Bruges nella seconda metà del sec. XV), autore della Bibbia istoriata di Edoardo IV (Londra, Brit. Mus., Royal Ms 18. D. IX, X)(10). Alla sua mano, o a qualche artista della sua cerchia, è da attribuire l'apparato illustrativo del Traité de noblesse di Diego de Valera, Varia 73, eseguito a Bruges dopo il 1481. Il manoscritto è stato di recente preso in esame, insieme ad altri testi, da Arjio Vanderjagt (1981) che se ne è servito per una disamina della cultura nella corte borgognona e del ruolo politico e sociale che la trattatistica cavalleresca e i codici d'onore ebbero in tale ambito, polemizzando con le tradizionali interpretazioni che, individuandovi solo un guardare «nostalgico» nei confronti del passato legato ad una visione mediovalistica, ne hanno frainteso la reale portata culturale.

Il Varia 88, Horae B. Mariae Virginis (cc. 150), appartiene alla scuola franco-fiamminga della seconda metà del XV secolo e fu eseguito per Jean d'Estouteville (1405-94) prevosto di Parigi e ciambellano di Carlo VIII che è ritratto alla c. 135v genuflesso davanti alla Vergine col Bimbo (Amiet, 1979).

Le quarantasei miniature, tutte presumibilmente della stessa mano, sono incorniciate da splendidi fregi a rameggi, fiori, frutta, uccelli, putti, figurine grottesche e bizzarre e stemmi. Le scenette, entro riquadri centinati, rivelano un artista



Uidam pb̄r īfirmita
te grauatus. se uelle
fieri monachū dix̄.
Eccl̄am ⁊ bn̄ficiū ī ma
nu ad uocati renun
tiauit. Postquā cōualuit. mox se fu
turū monachū negauit. Eccl̄am ⁊ bn̄ficiū
reposcit. Hinc primū qr̄. utrū reus
uoti teneat. et an liceat ei a pposito
sui cordis discedere. Secdō an eccl̄ia
et bn̄ficiū sit ei reddenda. q̄ prius
lib̄a uolūtate refutauit. Tercio. si
cōtigisset eū se ī sua monasterio tradi
disse. an licentia abb̄is liceat ei ad
propria redire. Quarto. si sine licen
tia abbatis retro abierit. an sua sibi

246. *Maestro di Edoardo IV, notizie dal 1479: Diego de Valera, Traité de noblesse,* Giostra, *c. 88v, cod. cart. miniato, 215x142.*

247. *Anonimo miniatore lombardo della 2ª metà del sec. XIV:* Leggenda di Giosafat, *c. 21r, cod. membr. miniato, 230x165.*

colto, amante del particolare, del racconto sciolto e corsivo che associa gli effetti realistici degli inserti di vita vissuta con brani di raffinata eleganza. Ma dove meglio si esprime la sua indole di narratore delicato è negli scorci paesaggistici che si aprono su ampie vallate dai toni trasparenti verdi e azzurri in cui scorrono fiumi o riposano laghi che riflettono le immagini di imponenti castelli.

Passando ora al gruppo di codici francesi, cominciamo col menzionare la Bible de Sens, Varia 200, due grossi volumi (cc. 705 complessive) della seconda metà del XIV secolo, con legatura originale di tavolette di legno ricoperte di cuoio con fregi a secco. Le pagine, con scrittura gotica su due colonne, sono ornate di 172 miniature, grandi iniziali e fregi a foglioline d'edera e rialzi d'oro che corrono tra le due colonne e si estendono, in alcuni casi, lungo i margini. I riquadri, per lo più di piccole dimensioni, alternano sfondi monocromi con altri a scacchiera o losanghe a cui si sovrappongono figurine definite da linee flessuose ed eleganti e quinte architettoniche dai colori chiari (rosa, gialli pallidi) che alludono efficacemente, pur nell'essenzialità dei tratti, a luoghi deputati allo svolgersi delle scene.

L'Officium B. Mariae Virginis. Psalmi poenitentiales. Officium Defunctorum, Varia 77, piccolo codice membranaceo (cc. 72), scomparso misteriosamente durante la guerra e ritrovato presso un antiquario di Berna nel 1949, è stato attribuito al cosiddetto Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut e alla sua cerchia, personaggio chiave della miniatura francese tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Il manoscritto, ricco di nove miniature, fu eseguito per i Visconti il cui stemma appare alla c. 1r. Tale committenza ebbe un ruolo essenziale nell'ipotesi avanzata da P. Durrieu (a cui si devono i primi studi critici sull'autore del Libro d'Ore del Maréchal Boucicaut, 1905, 1906, 1913, 1914) di identificare il detto maestro con Jacques Coene di Bruges (documentato dal 1398 al 1404) che lavorò al Duomo di Milano dal 1399 e che avrebbe, pertanto, eseguito il codice torinese durante la sua permanenza in Italia. Le proposte critiche del Durrieu vennero immediatamente accolte dagli allievi, ma negli anni successivi non trovarono sempre concordi gli studiosi; nel 1953 Erwin Panofsky scriveva a tal proposito: «but the hypothesis that he is identical with one Jacques Coene, a native of Bruges who occupied an honorable position in Paris at the beginning of the fifteenth century, is not supported by evidence» (p. 54).

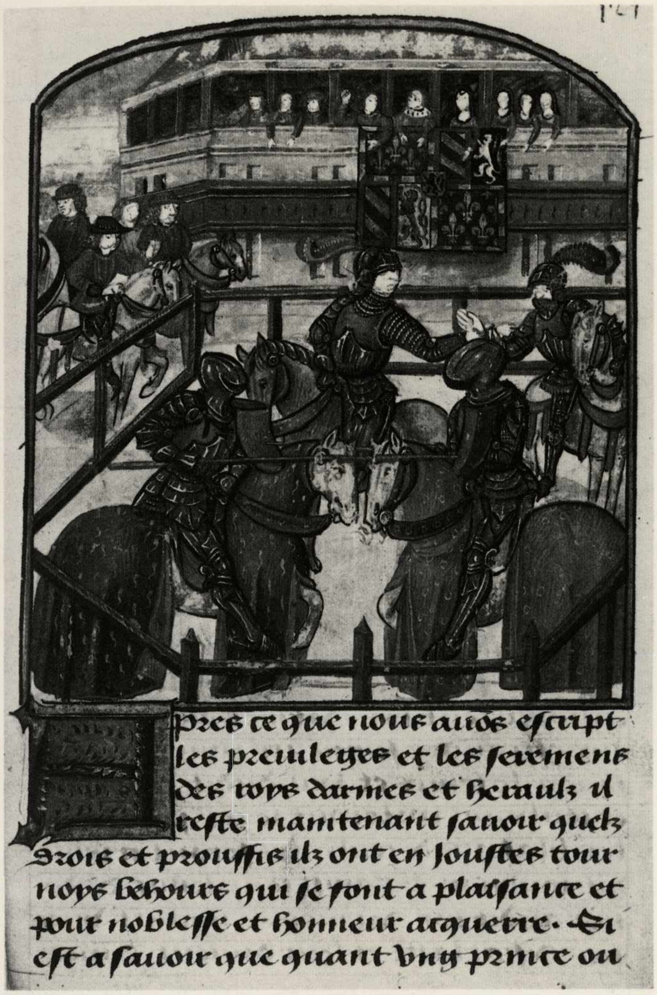
Quindici anni dopo il Meiss, affrontando il medesimo problema, ritornò alla tesi del Durrieu, pur mantenendo la tradizionale denominazione: «His idea has continued, however, to tempt some scholars, and for reasons already implicit in the preceding text and now to be summarized I believe that Durrieu's proposal was probably right after all» (Meiss, 1968, III, p. 60), corresse però la supposizione di questo rispetto al Varia 77 che dimostrò essere stato miniato a Parigi nella bottega del maestro intorno al 1410-11 (Meiss, *cit.*, pp. 136-137)(11). La segnatura Varia 74 raggruppa una serie di miniature sciolte cinque delle quali furono segnalate dal Toesca (1912, p. 413 nota) come facenti parte del Varia 77 e quindi attribuite al Maître de Boucicaut e bottega, ipotesi confermata dal Meiss nel 1968 (*cit.* p. 136, fgg. 186-187). Il Varia 90 bis, databile intorno alla metà del '400, è un piccolo codice (cc. 137) adorno di sedici miniature di esecuzione un po' rozza, ravvivate dai fregi con il consueto repertorio fitomorfo e zoomorfo, entro losanghe su fondo d'oro.

Sullo schedone annesso al Varia 86, Heures de la Sainte Vierge, leggiamo una breve annotazione di E. Spencer che ci introduce nuovamente nell'ambito della grande miniatura francese: «late XVc French near style of Jehan Bourdichon» (Amiet, 1973).

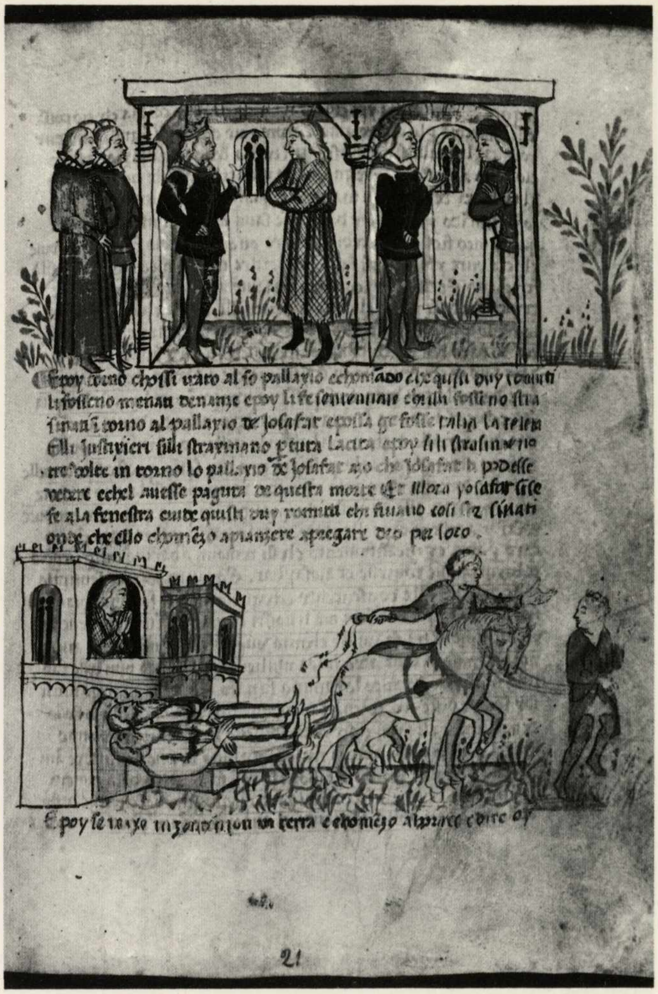
L'artista citato, una delle figure più interessanti del Rinascimento francese, deve la sua fortuna critica al ritrovamento, quasi casuale, di una nota di pagamento che rivendicava a lui uno dei più noti codici della Bibliothèque Nationale di Parigi: Les Heures de Anne de Bretagne, fino a quel momento considerate di Jean Poyet. Da allora la critica dedicò numerosi articoli all'attività e alla produzione del Bourdichon (pittore e miniatore nato a Tours verso il 1457 e morto nella stessa città verso il 1520), spesso attribuendogli la paternità di codici che più cautamente si sarebbero dovuti ascrivere ad allievi ed epigoni(12). Jehan Bourdichon, scriveva il Mâle, «...est donc un poète lyrique qui exprime sans se lasser l'idée de la beauté qu'il porte en lui même» «Il est amoureux du repos, du silence et de la grâce»(13). Allievo di Jean Fouquet seppe mitigare e «distendere» la carica espressiva della pittura franco-fiamminga, infondendo nei visi, specie delle Madonne, una dolcezza e una grazia quasi infantile (Mâle), e impadronirsi dell'amore per i notturni e i giochi luministici che cogliamo nell'annuncio ai pastori del Libro d'Ore di Anna di Bretagna.

Il suo stile incontrò il gusto dell'epoca e generò una lunga schiera di allievi, ad uno dei quali si deve assegnare il Varia 86 che è un esempio pregevolissimo di tale corrente. Del maestro non ritroviamo la soavità dei volti femminili e la delicatezza dei tratti, ma la sciolta vena narrativa, la squisitezza delle lumeggiature d'oro dei manti, delle vesti e degli sfondi fanno rimpiangere di poco le preziose pagine del codice di Anna di Bretagna. In particolare i brani di paesaggio, che si diramano tra picchi rocciosi e morbide colline azzurrate acquistano, come quello magistralmente svolto con trasparenti campiture di celesti, una considerevole autonomia nel contesto della scena.

Altro codice che meriterebbe una attenta analisi critica è il Varia 76, assegnabile alla produzione figurativa della Francia settentrionale della fine del sec. XV. Il bel Libro d'Ore, ricco di 23 grandi miniature, 47 contorni di pagina e 287 iniziali di differente misura ornate di fiori, presenta affinità stilistiche e decorative con l'Abecedario di Claude, figlia di Anna di Bretagna e sposa di Francesco I re di Francia, ora nella collezione McClean del Fitzwilliam Museum di Cambridge (ms. 159), datato entro il primo decennio del Cinquecento(14). Nelle miniature che illustrano la storia sacra, definite da cornici architettoniche ornate di capitelli ed edicolette, si fondono con disinvolta naturalezza inserti



Apres ce que nous avons eſcript
les previleges et les ſermens
des roys darmes et herauls il
reſte maintenant ſavoir quelz
droits et prouffis ilz ont en jouſtes tour
noys behours qui ſe font a plaiſance et
pour nobleſſe et honneur acquerir. Si
eſt a ſavoir que quant ung prince ou



realistici, richiami alla vita quotidiana che indugiano sulla ricercatezza dei costumi, sull'estrosità dei copricapi, nella sensibile pregnanza dei particolari. Queste intromissioni del quotidiano, che la destinazione laica e privata del libro d'Ore rendeva possibile, si fanno più evidenti nel calendario, la parte più mondana dei libri di preghiera, dove scenette amorose d'ambiente contadino o borghese si alternano alle immagini del lavoro dei campi e ai segni dello zodiaco. Robert Amiet (1969) ha riconosciuto nell'arma raffigurata alla c. 29r quella di Guillaume de Trestondans, di una nobile famiglia borgognona della regione di Langres, che sposò Marie de Baissey, della quale si vede lo stemma alla c. 81v, e morì nel 1475. La presenza di altri stemmi e alcune incongruenze rilevabili nell'apparato illustrativo ci fanno dubitare di una collocazione cronologica entro il terzo quarto del XV secolo, rendendo auspicabile un'ulteriore analisi critica.

Il Messale segnato Varia 379 (mm. 270 x 135, cc. 148), finemente decorato con margini a fiori e foglie, iniziali miniate di gusto francese e annotazioni musicali, fu eseguito nel 1478 per Urbano Fieschi vescovo di Fréjus dal 1477 al 1486 (Amiet, 1979). Successivamente pervenne nelle mani di Lorenzo Fieschi vescovo di Mondovì dal 1512 al 1519 che se ne serviva nei Pontificali; alla morte di questo passò alla biblioteca dei PP. Minori del Convento di Mondovì, presso i quali rimase fino al 1802 quando venne soppresso l'ordine (notizie scritte su un f. di guardia aggiunto posteriormente)(15).

Non meno cospicuo dei due precedenti il gruppo dei codici italiani nel quale figurano, con esempi notevoli, le diverse scuole regionali. Tra le opere più antiche è il Libro delle Confessioni di S. Agostino, Varia 254, della fine del XIII secolo (mm. 262x174, cc. 178), ornato di belle iniziali in rosso con fregi a penna e disegni a margine raffiguranti mani e animali reggenti cartigli e cornici intorno a versetti della Bibbia che Aldo Bertini considerò eseguiti da un miniatore dell'Italia settentrionale e coevi alla scrittura, vale a dire dell'ultimo quarto del Duecento(16).

Presumibilmente di scuola bolognese dell'inizio del Trecento è il bellissimo Gratianus, Varia 201, (cc. 368) ricco di 39 miniature poste all'inizio di ogni causa, e con lo stemma visconteo sul primo foglio di epoca più tarda. La scrittura gotica italica su due colonne, è circondata su tutti i quattro lati da annotazioni a loro volta chiosate minutamente. I riquadri sono miniati con colori densi e opachi (verdi, rossi spenti, bruni) rilevati di bianco, i quali accentuano la resa plastica delle figure e delle strutture architettoniche che spesso prevaricano lo spazio definito dalla cornice quasi volessero evaderlo forzandolo(17).

La Leggenda di Giosafat, Varia 138, ascrivibile alla produzione lombarda della seconda metà del XIV secolo (cc. 38), è un tipico esempio di come l'illustrazione non costretta da norme decorative (le miniature occupano orizzontalmente la pagina libera da cornici) esprima un attento spirito di osservazione e una naturalezza narrativa e plastica affine ai modi dei Tacuina Sanitatis.

Per tali caratteristiche la miniatura lombarda può apparire

248. *Cerchia del Maestro delle Vitae Imperatorum della 2ª metà del sec. XV: Quinto Curzio, [Istoria de Alexandro Magno], frontespizio, cod. membr. miniato, 254x195.*

249. *Anonimi miniatori lombardi: Ludovico Maria Sforza [Rhetorica ad Herennium], 1467,* Scena di battaglia, *c. 5r, cod. membr. miniato, 192x141.*

volgare e goffa a confronto con le raffinatezze ornamentali di quella fiamminga e francese, «ma essa è altrimenti spontanea, aperta a impressioni immediate e a nuove possibilità pittoriche del suo disinvolto realismo» (Toesca, 1951, p. 775). Il codice, molto guasto in alcuni fogli, presenta nell'ultima pagina sotto l'illustrazione due stemmi, uno dei quali spetta verosimilmente al casato dei Vistarini di Lodi. Stilisticamente vicino alla Leggenda di Giosafat è la copia dell'Acerba di Cecco d'Ascoli, Varia 120, codice membranaceo di 70 carte (mm. 270x188) con legatura originale di tavolette di legno ricoperte di cuoio con fregi impressi a secco. Il volumetto, attualmente in restauro, è ornato di piccole illustrazioni a margine del testo e da grandi iniziali a penna di colore rosso e verde; appartenne ad Enea Villani che vi fece miniare lo stemma in calce alla c. 2r.; sul verso del foglio di guardia si legge la scritta di mano cinquecentesca: «Codex Aenee ser Corradini de Villanis de pontremulo». Il manoscritto, privo di data, fu assegnato dal Renier (1883, pp. 301-305) in base ai caratteri paleografici, alla metà del XIV secolo.

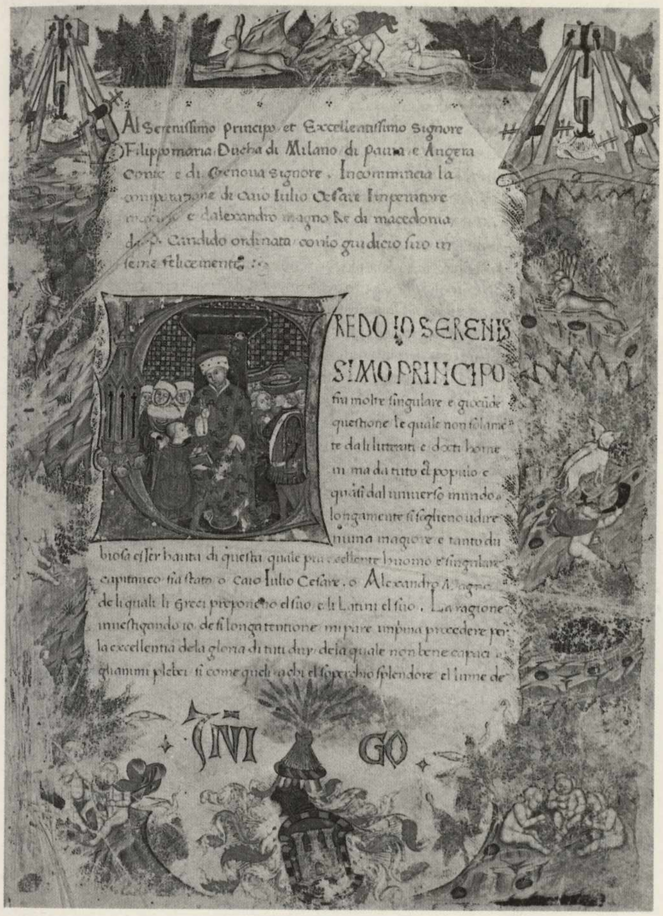
Considerato dal D'Ancona opera napoletana, il Quinto Curzio, Varia 131 (cc. 218) fu restituito dal Toesca alla corrente lombarda influenzata dall'anonimo miniatore delle Vitae imperatorum i cui dati stilistici si ritrovano nei graduali miniati da Guiniforte da Vimercate, nel messale donato da Bianca Maria Sforza al Duomo di Milano nel 1459 e ora alla Biblioteca Ambrosiana (ms. A 257 inf.), o nelle illustrazioni di un Filocolo della Biblioteca Pubblica di Cassel (2° ms Poet. 3) (Toesca, 1912, p. 533 e Malaguzzi Valeri, III, 1917, p. 117).

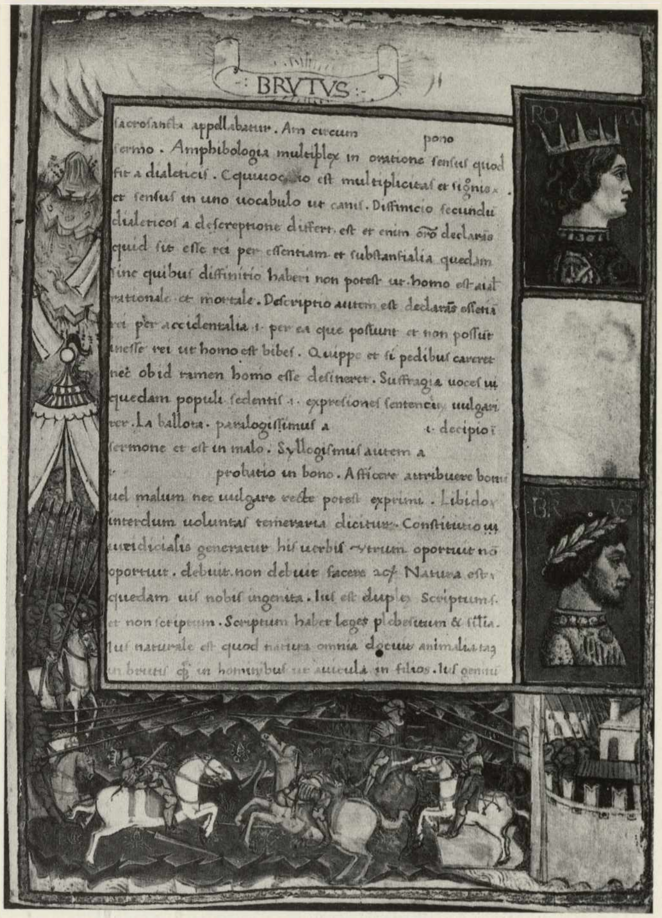
Il codice, di scrittura umanistica, reca il nome del calligrafo che si legge sull'ultimo foglio prima dell'*explicit* a inchiostro rosso: «Scriptus Per Thoman Garimbertum». Esso proviene dalla biblioteca del duca Cassano Serra emigrato da Napoli in Inghilterra nei primi anni del XIX secolo; fu esemplato a Milano per Iñigo Avalos di cui reca l'arme e il nome (De Marinis, 1962, p. 182)[18].

Il codice più noto tra quelli di provenienza lombarda è sicuramente il Leggendario, Varia 124, miniato da Cristoforo de Predis (Milano 1440/45 — ante 1486), fratello di Ambrogio pittore e collaboratore di Leonardo da Vinci. Il manoscritto fu eseguito per Galeazzo Maria Sforza nel 1476, contiene 323 miniature di varia grandezza, spesso due o tre per pagina, la cui bellezza e armonia dello svolgimento narrativo lo hanno fatto definire un capolavoro. Cristoforo si formò nella tradizione figurativa che faceva capo a Belbello, depurandola dei residui goticheggianti e associandola alle novità stilistiche che giungevano dalle Fiandre e alle nuove istanze rinascimentali. La sua personale interpretazione figurativa potè esprimersi compiutamente nel Leggendario realizzato con aiuti — ma totalmente suo nell'ideazione — nelle cui miniature predominano, sapientemente accostati, i toni blu e verdi brillanti, i rosa e il giallo dorato, mentre negli sfondi è facile cogliere riferimenti a edifici civili e religiosi milanesi[19]. Eseguito probabilmente in Piemonte dopo il 1450 da artista sensibile agli influssi lombardi e fiamminghi, il Varia 78 Horae B. Mariae Virginis cum Kalendario, appartenne a Valperga di Masino e Angelina Valperga di Nicolò Biandrate di S. Giorgio, il cui stemma è dipinto nel f. 35r. Aldo Bertini attribuì le quattordici miniature, di una stessa mano, ad un artista della cerchia di Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Mirella D'Ancona le assegnò invece ad un miniatore lombardo prossimo culturalmente al de Predis e forse a lui contemporaneo (annotazioni della scheda dattiloscritta). Le cc. 144-145 contengono orazioni varie, tra cui una alla quale il papa Sisto IV, allora vivente, concesse facoltà di lucrare indulgenza plenaria nel 1482; ciò fece presumere al Promis che il manoscritto fosse stato eseguito dopo tale data (Amiet, 1979). Il codice rimase in possesso della linea primogenita dei conti Valperga di Masino finchè non venne offerto in omaggio al re Vittorio Emanuele II[20].

Il Varia 75 ha richiamato spesso l'attenzione dello storico non specificatamente per il suo apparato illustrativo, peraltro pregevole, bensì per essere una interessante testimonianza della cultura lombarda del Quattrocento. Il colophon avverte che le pagine furono vergate da Ludovico Maria Sforza detto il Moro all'età di 15 anni nella città di Cremona: «Ludovicus Maria Sfortia Vicecomes annorum XV et mensium IIII manu propria, die XXVII Novembris 1467 Cremone». Il contenuto del testo — un commento della Rhetorica ad Herennium — ci lascia supporre si tratti di un esercizio scolastico del giovane principe: «L'impiego di un testo classico direttamente letto e commentato, in luogo degli scarni compendi scolastici medievali, attesta l'applicazione di un metodo pedagogico ormai ispirato agli ideali dell'umanesimo» (Firpo, 1967, p. 10). Fautore di tale metodo fu Francesco Filelfo erudito, scrittore, docente di greco che giunto alla corte viscontea nel 1439, divenne ben presto un personaggio di spicco della cultura milanese. Dovendo occuparsi dell'educazione del nobile rampollo, escogitò un espediente pedagogico che facesse presa sull'animo dell'allievo carpendo la sua attenzione con belle immagini e colori ad illustrazione del testo. Così, dopo che il giovane Ludovico ebbe terminato il suo esercizio di scrittura, il codice fu affidato ad esperti miniatori che decorarono le pagine con paesaggi, scene storiche e personaggi, stemmi ed emblemi araldici e alla c. 8v, in alto a sinistra, il duca intento a scrivere e, a destra, Filelfo in cattedra. Il d'Azeglio, che ne curò la prima riproduzione fotografica (Londra 1860), suggerì l'attribuzione delle illustrazioni al Bergognone e dei ritratti allo Zenale. La critica successiva — il Delisle (1881, III, p. 390), il Toesca (1912, p. 551-552) e a seguito il Malaguzzi Valeri (1917, III, p. 130) — ricondusse invece le pagine a maestri lombardi, sensibili al realismo padovano e ferrarese (Firpo, 1967, p. 13). Il Marchese Emanuele d'Azeglio, entrato in possesso del codice intorno al 1860, ne fece dono alla Biblioteca nel 1863[21].

Il Varia 85, Horae B. Mariae Virginis (mm. 155x100, cc. 175), consta di due parti distinte: la prima, Libro d'Ore à l'usage de Paris, fu eseguita non oltre il 1494, secondo quanto dedusse il Promis dagli stemmi riprodotti nel volume; la se-





conda, che contiene un Libro d'Ore in italiano all'uso di Roma, fu copiato forse all'inizio del sec. XVI da un veneziano (Amiet, 1979). La c. 1v reca, contornato da putti e cariatidi, lo scudo inquartato di Orleans e Milano con la corona dell'Ordine di S. Michele, che corrisponde all'insegna araldica di Luigi duca d'Orleans, signore di Milano e di Asti, prima che salisse sul trono di Francia dopo la morte di Carlo VIII.

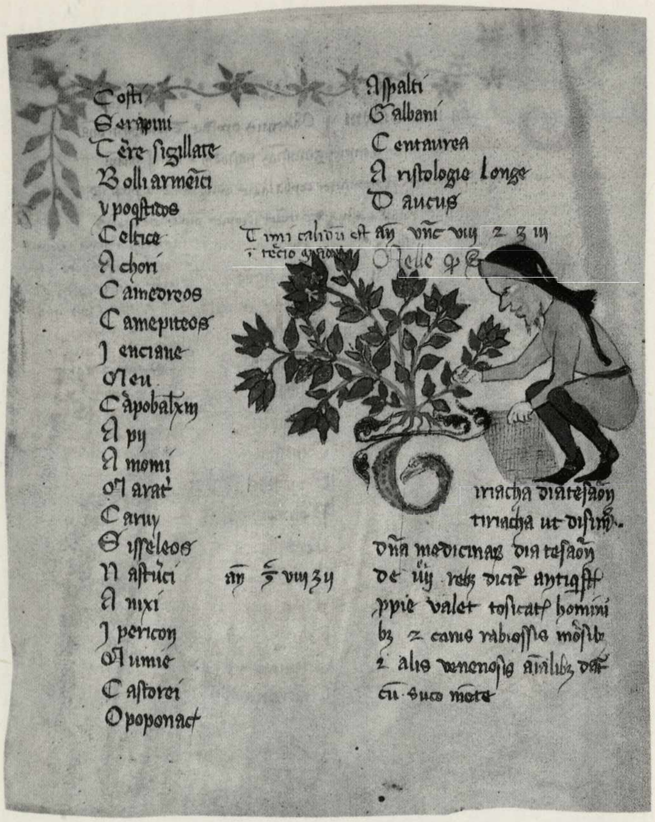
Di mano di Attavante, il più famoso miniatore fiorentino del Rinascimento, amato dai Medici, dal duca d'Urbino e prediletto da Mattia Corvino d'Ungheria, è l'Officium Sanctissimae Crucis, Varia 89, (cc. 76) che appartenne a Ippolita figlia di Galeazzo Sforza e sposa di Alfonso duca di Calabria, della quale ricorrono nei bordi le iniziali Y e C alternate al nodo aragonese. Le cinque grandi miniature mostrano l'abilità dell'artista nel disporre la partitura delle scene e nell'accostare colori brillanti — rosa, rosso, viola, azzurro, giallo — impreziositi da profilature e rialzi d'oro che rendono le pagine indimenticabili composizioni cromatiche (Amiet, 1979).

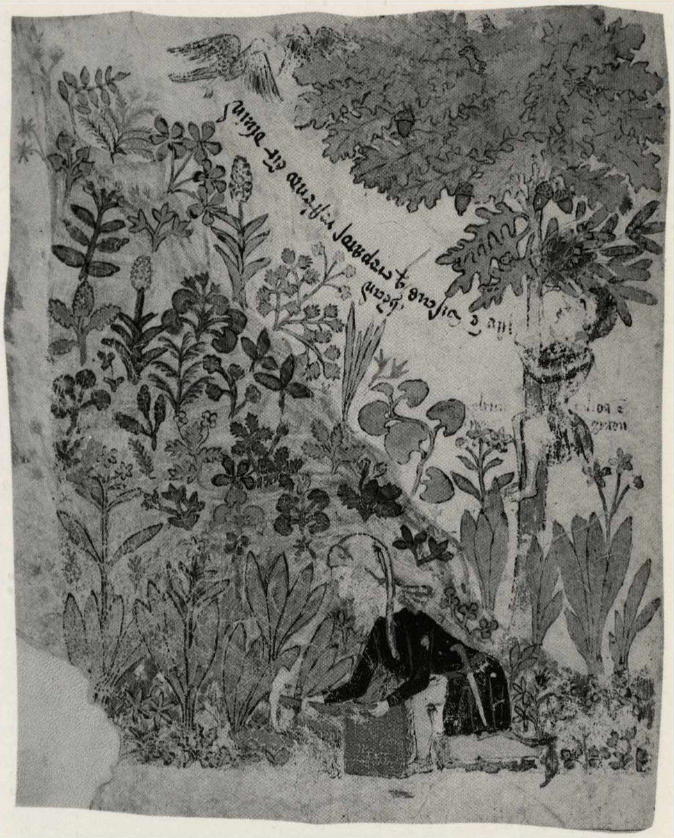
Di epoche diverse, ma entrambi di origine napoletana, sono il Varia 175 e il Varia 190. Il primo è una bellissima Bibbia del sec. XIV (cc. 550) che il Bologna attribuì a Cristoforo Orimina. Lo studioso, rivedendo le posizioni della critica precedente, che aveva completamente trascurato le felici osservazioni fatte fin dal 1905 da Erbach von Fürstenau, rivalutava la corrente giottesca-masiana della miniatura napoletana diffusasi intorno al quarto decennio del Trecento, individuando in Cristoforo Orimina l'interprete più aggiornato: «...i manoscritti collegati da Erbach von Fürstenau nel 1905 («Statuto dell'Ordine del Santo Spirito», «Bibbia» vaticana n. 3550, «Bibbia» di Berlino, «Bibbia» di Vienna e «Breviario francescano» di Madrid), a cui Motta Ciaccio aggiunse il bellissimo codice di Torino, spettano tutti, e con intervento trascurabile di collaboratori, alla mano stessa di Cristoforo Orimina, il quale ne risulta una delle personalitá dominanti del Trecento napoletano, durante i tre decenni mediani del secolo» (Bologna, 1969, p. 278).

In quanto alla datazione la Motta Ciaccio aveva supposto, in base alle affinità del codice torinese con la Bibbia Hamilton (Kupferstichkabinet di Berlino), una data prossima al 1355 (1911, p. 380). Il Bologna invece l'anticipò di qualche anno, ritenendo gli argomenti cronologici da lui addotti per la Bibbia berlinese validi anche per il Varia 175 di Torino, vale a dire l'arco di tempo coincidente con il pontificato di Clemente VI, che si protrasse dal 1342 al 1352 (*cit.* p. 280)(22).

Il Varia 190, Virgilio, Opere, è un bel codice di gusto rinascimentale che esterna influssi lombardi e fiamminghi nel medaglione con l'effigie del poeta e negli elementi decorativi. Il De Marinis lo attribuì al miniatore degli aragonesi Matteo Felice (attivo a Napoli dal 1467 al 1493) (De Marinis, I, 1952, pp. 157-158 e 1962, p. 180; Salmi, 1953, p. 438 n. 705); in seguito Angela Daneu Lattanzi, studiando l'attività dell'artista e della sua bottega in relazione al contesto figurativo napoletano, e alle influenze in questo individuabili, corresse alcune attribuzioni del De Marinis, tra cui quella del Virgilio torinese che ascrisse più cautamente a qualche allievo (1973, p. 35).

Il codice (mm. 343x240, cc. 276) con legatura originale di tavolette di legno ricoperte di velluto rosso e bella scrittura





umanistica libraria, appartenne a Carlo Gioffredi di Cuneo, presidente del Delfinato e di Milano sotto Luigi XII, il cui stemma figura nei ff. 1r e 2v, ma evidentemente ridipinto su un altro più antico.

La bella copia delle Lettere di Pio II (Enea Silvio Piccolomini), Varia 134, scritta a caratteri umanistici librari su fogli di finissima pergamena ornati di larghi margini a racemi e fiori della fine del XV secolo, appartenne probabilmente alla famosa biblioteca di Mattia Corvino d'Ungheria (B.R. cat. dattiloscritto). Sebbene tale informazione trovi conforto nell'impianto decorativo e strutturale del codice analogo a quello dei volumi che costituivano la preziosa collezione di Budapest, l'impossibilità del riscontro con le insegne araldiche (gli stemmi sono stati accuratamente raschiati) non ci consente una più sicura conferma(23).

A conclusione del capitolo sui codici miniati segnaliamo ancora la presenza di alcune opere che occupano una posizione di rilievo nella storia della liturgia e della cultura medievale come ad esempio il Psalterium S. Ursi, Varia 374, proveniente dalla Valle d'Aosta (Amiet, 1974, II); il Varia 186 bis appartenuto al Monastero di Bobbio (Cipolla 1907, I, 186-188); il piccolo Breviario, Varia 11, e il Messale di Giovanni Bonet, Varia 189, datato 1460, ambedue provenienti dalla Prevostura di San Lorenzo di Ulzio (Valle di Susa, 1977, pp. 240-241) e ancora: il Missale ad usum Gebbennensis, Varia 194 (Amiet, 1979) e il Breviario segnato Varia 41, che conserva la busta di cuoio impiegata durante i viaggi (Amiet, 1979). Infine il Varia 42, importante testimonianza di precoci ricerche in campo musicale (Gennerich, 1926, pp. 67-70 e 1927, II, pp. 55, 58; Besseler, 1927, p. 142 e sgg.; Auda, 1930, pp. 61, 62 e 1953) e l'interessante trattato di Guglielmo da Sarzano, Varia 45, indirizzato al papa Giovanni XXII (Fedele, 1910, pp. 171-172; Delorme, 1940, pp. 221-224; Miethke, 1974, pp. 509-538).

Manoscritti di araldica

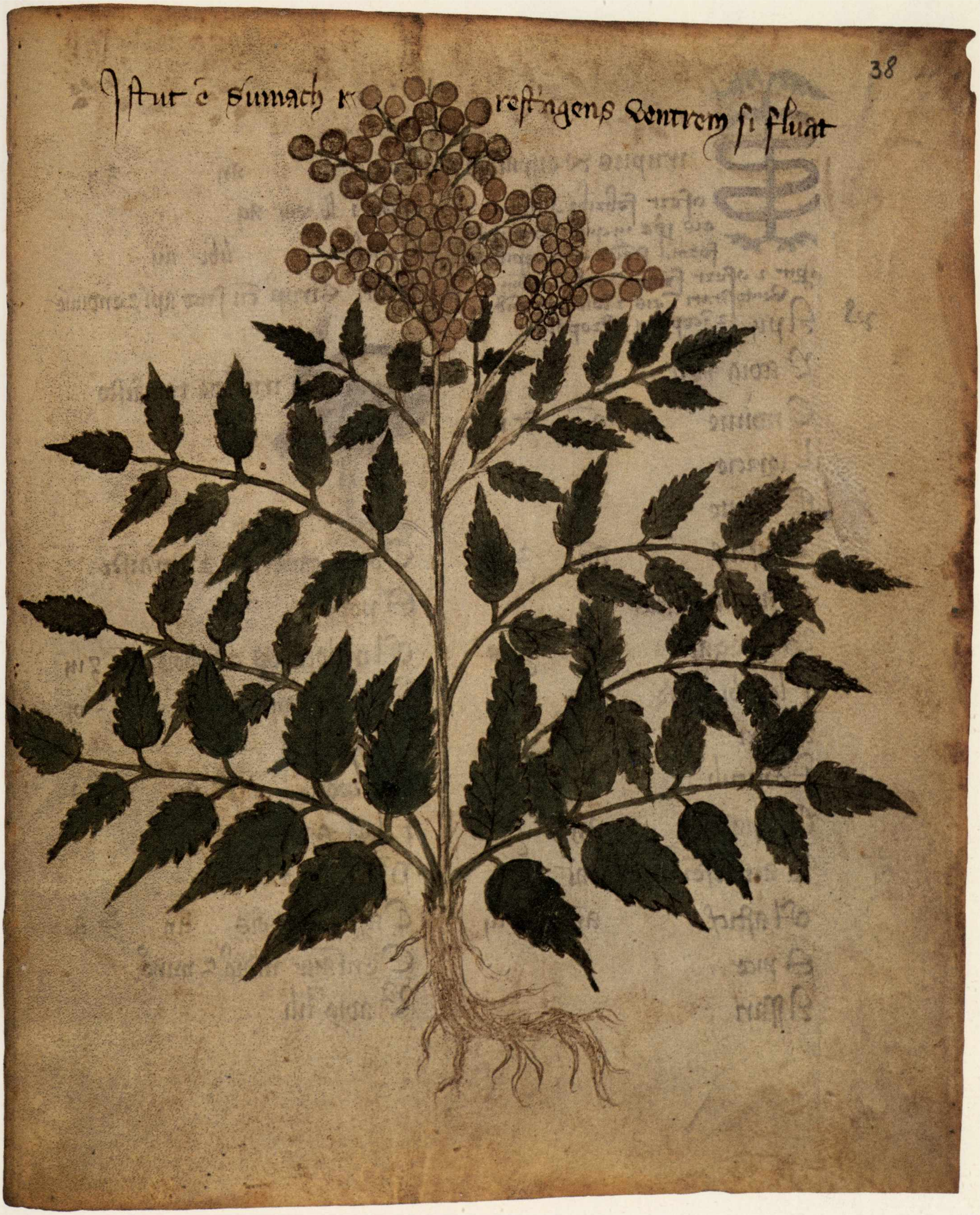
Benché di recente si sia assistito a un rinnovato interesse nei confronti dell'araldica(24), di certo debitore al diffondersi degli studi semiologici, resta pur sempre oscura la questione della sua origine. Le numerose tesi, generalmente di marca evoluzionistica, che ritengono di poterne rintracciare le radici presso gli antichi romani, o nei sistemi di comunicazione militare dei popoli orientali o germanici, forniscono delle risposte parziali, pertanto non esaustive, giacchè si tratta di un fenomeno che, in forme diverse, è presente in ogni epoca e in ogni civiltà che abbia codificato un repertorio di immagini simboliche. Ci pare dunque più corretto condividere l'opinione di chi, considerando l'araldica «nella sua tipicità prodotto esclusivo del Medioevo europeo nella sua fase feudale»(25), indica nell'uso che i crociati fecero del simbolo della croce come contrassegno di fede, ma anche di nazionalità, un utile punto di riferimento della sua manifestazione compiuta.

L'araldica attendeva a una precisa necessità di comunicazione attingendo a un ampio repertorio di conoscenze di carattere morale-religioso, militare-giuridico, ma anche magico-soprannaturale perfettamente sedimentatosi nella cultura medievale in un sistema strutturato di valori traducibili in forme e segni capaci di adattarsi a percezioni e condizioni diverse, nonché disposti ad assecondare una estesa polisemìa. Il messaggio araldico va inteso nella duplice natura di segnale e simbolo che permette al fruitore di risalire da un'immagine a un concetto e a una idea, o da una forma semplificata a una più complessa secondo il procedimento implicito al linguaggio dei segni consistente nell'esibire *pars pro toto*. Fonti quali i «Bestiari» sottoposte ad esegesi moralizzanti, consentono di rendere le figure degli animali fero-

250. *Scuola salernitana sec. XIV-XV: Ricettario, c. 43v, cod. membr. miniato, 246x203.*

251. *Scuola salernitana sec. XIV-XV: Ricettario, c. 42v, cod. membr. miniato, 246x203.*

252. *Scuola salernitana sec. XIV-XV: Ricettario, c. 38r, cod. membr. miniato, 246x203.*


Istut ē sumach r restringens ventrem si fluat
38

ci (si pensi all’ampia diffusione del leone) gli emblematici indicatori di virtù e doti aventi il compito di agire emotivamente sul portatore e sull’osservatore: «Lungi dall’essere un semplice fregio estetico-decorativo applicato su uno scudo altrimenti inespressivamente vuoto, l’insegna araldica era infatti sorta con finalità ben precise e specifiche di contrassegnare, classificare, propagandare, erogare stimoli di carattere emotivo e intellettuale sia nel portatore sia negli altri, difendere e offendere mediante le sue virtù apotropaiche»(26).

Il cavaliere che si identificava con l’arma al punto da affidare a questa il compito di svelare la sua identità e di rappresentarlo anche in sua assenza, ci indica quale era la forza emotiva del messaggio araldico che, procedendo al di fuori del campo militare e del sistema feudale, troverà ben più estesa applicazione come indicatore di appartenenza famigliare o professionale e giuridica, e come insegna di città o corporazione. Tale processo di rappresentazione del potere pubblico e privato renderà l’arma araldica il simbolo di uno *status* sociale da esibire o da conseguire (nel caso dei nuovi ricchi), sostituendo all’originario vincolo feudale-territoriale quello di sangue, pertanto genealogico. E con tale osservazione entriamo nel merito delle funzioni e del significato che i trattati di araldica, che di qui a breve andremo ad enumerare, esprimono esplicitamente. Il dotto padre C.F. Menestrier, autore fra l’altro di numerosi scritti sull’argomento, disquisendo sull’origine osservava che se pur gli uomini da tempi immemorabili si servivano di «marques symboliques» per distinguersi nelle armate, «elles n’ont jamais été dans ces premiers temps des marques héréditaires de noblesse, ni réglées comme le Blason»(27).

Già verso la fine del Trecento le armi cominciarono ad essere portate come segno di nobiltà; ciò rese necessaria la distinzione tra quelle nobili e non nobili, con rigide regolamentazioni destinate a farne il simbolo di un privilegio di casta. Tale mutamento si manifesta nel processo di cristallizzazione dello scudo nella forma dello stemma sempre meno disposto a compiacenze semantiche, ma semmai associato all’impresa il cui linguaggio esoterico invertirà la primaria destinazione dell’arma, rivolgendosi a una cerchia sempre più ristretta di esegeti. In Italia i primi interventi legislativi atti a fissare i distinguo tra il tipo di armi e a stabilire chi avesse il diritto di pararsene, furono quelli sanciti dalle costituzioni del 1430 e 1439 di Amedeo VIII di Savoia(28), e non a caso i principi sabaudi tennero sempre in particolare considerazione gli studi araldici e genealogici specie quando, con Carlo Emanuele I, si trattò di servirsene per sostenere la discendenza Sassone della Casata e avere con ciò le carte in regola per avanzare pretese di ordine politico e militare(29).

I tredici volumi di blasoneria, Varia 153, fatti eseguire tra il XVI e il XVII secolo dal sopraddetto duca Carlo Emanuele I, che vi aggiunse postille di sua mano, sono una vera *summa* dell’araldica piemontese e una chiara testimonianza dell’interesse rivolto a tale argomento. Il ricco materiale suddiviso in classi in base al tipo di immagine, attende ancora uno studio critico che di certo non mancherebbe di fornire notizie utili sia per l’identificazione degli stemmi, sia per le indicazioni delle fonti di cui si servì l’ignoto blasonatore (Manno, II, 1876, pp. 507-510; Promis, IV, 1880, pp. 190-203); Romano, 1982, p. 20.

Il cospicuo fondo di araldica della Biblioteca Reale comprende manoscritti dal secolo XVI al XIX suddivisi nelle sezioni *Varia*, *Storia Patria* e *Storia Italiana*; in quest’ultima figurano anzitutto volumi che riguardano famiglie di città e regioni italiane, nelle prime due in prevalenza la nobiltà piemontese.

Il Varia 732 (già St. P. 400), Dictionnaire, ou Recueil des armes de toutes les familles de qualité du Piémont, contiene 277 stemmi a colori eseguiti da mano un po’ inesperta presumibilmente tra il 1642 e il 1660 (Zucchi, 1915, n. 7). Dello stesso periodo è il Varia 729, Stemmi di famiglie subalpine, proveniente dal fondo Manno nel quale appariva come MS Chianale (Zucchi, scheda dattiloscritta B.R.). Più interessante è il manoscritto autografo in due volumi di Mons. Fr. Agostino Della Chiesa, vescovo di Saluzzo (1593-1662), segnato St. P. 816, Collezione di alberi genealogici e di varie memorie relative alla storia patria; vi si trovano tratteggiati a penna numerosi stemmi di famiglie gentilizie e notizie importanti sotto il profilo storico; al fondo sono allegati due indici di altra mano. Luigi Provana del Sabbione ne aveva lasciate alcune annotazioni che furono lette da V. Promis e da L. Ottolenghi il quale le trascrisse(30).

Il manoscritto appartenne a Angelo Scozia che lo vendette nel 1780 al conte Platzaert, presidente della Camera dei Conti; in seguito passò nelle mani della famiglia Ripa Buschetti di Meana e da questa alla Biblioteca Reale (Zucchi, n. 6).

Riguardante le sole famiglie chieresi è il Varia 656, Libro in qual si contiene tutte le armi delle famiglie di Chieri si delle nobili che cittadine, iniziato nel 1598 e a cui è aggiunto in calce un indice di mano di A. Manno.

Del blasonatore di corte di Carlo Emanuele III e Vittorio Amedeo III Teodoro Pagan (1731 - dopo 1792), si conservano alcuni lavori autografi tra cui il Varia 268 comprendente 9 sezioni in lingua italiana e francese (Zucchi, n. 18), il manoscritto St. P. 691, Memorie blasoniche patrie, miscellanea di note e stemmi, alcuni di ottima fattura disegnati o incisi dal celebre G. Stagnon(31) attivo nel secolo XVIII (Zucchi, n. 19), e ancora lo scritto Misc. 2, n. 18-19, anonimo, ma attribuito dallo Zucchi al Pagan (n. 21).

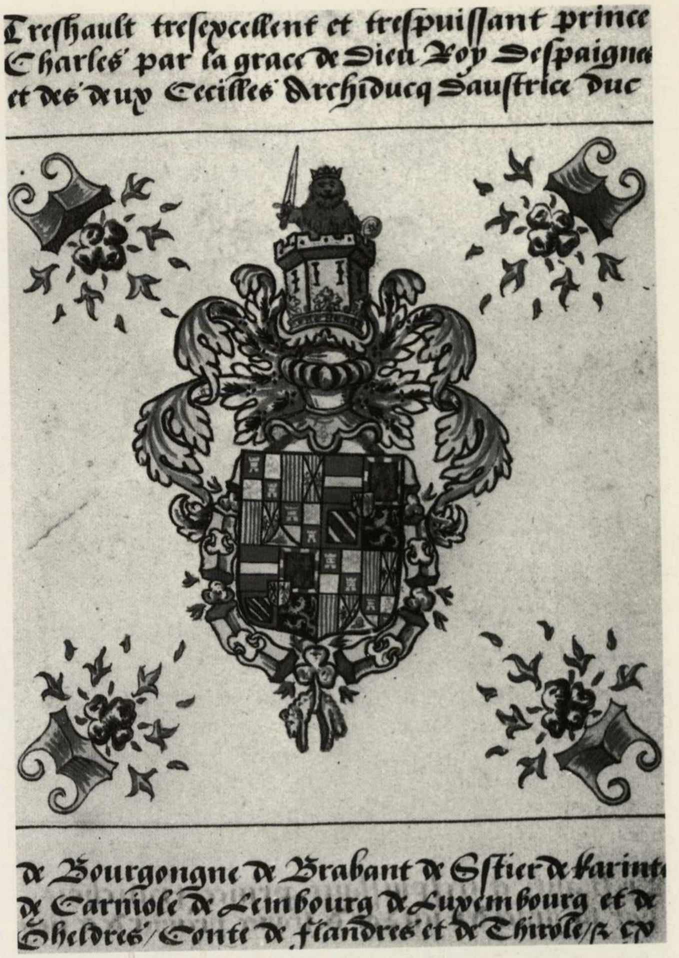
L’accurata esecuzione, associata alla ricchezza delle notizie storico-araldiche, fanno del volume St. P. 78, Armes de la Royal Maison de S.M. le Roi de Sardaigne un lavoro interessante e curioso.

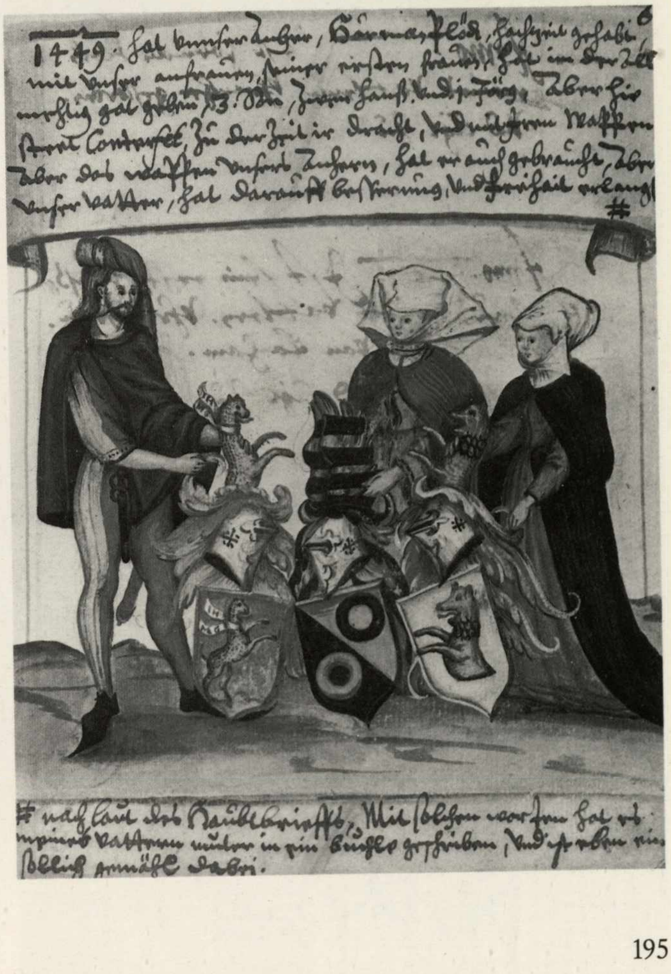
Fu condotto da Pierre Paul Wehrlin, conservatore della galleria e appartamenti del Re Vittorio Amedeo III, nel 1782(Zucchi, n. 25).

Di pugno di V.A. Cigna Santi (1760-1820) è il manoscritto St. P. 759 Dell’Ordine Supremo di Savoia detto prima del Collare, indi della Santissima Annunziata esemplare presentato dall’autore a Vittorio Amedeo III, ricco di 7 tavole

253. *Anonimo blasonatore borgognone della metà del sec. XVI: Le Noble Ordre de la Toison d'Or,* Stemma di Carlo di Borgogna, *c. 102v, cod. cart. miniato, 250x175.*

254. *Hans P. Pirker von Pirk, sec. XVI-XVII: [Genealogia della famiglia], c. 63r, cod. cart. miniato, 205x150.*


Treshault tresexcellent et trespuissant prince
Charles par la grace de Dieu Roy despaigne
et des deux Cecilles Archiducq daustrice duc
de Bourgongne de Brabant de Stier de karint
de Carniole de Lembourg de Luxembourg et de
Gheldres Conte de flandres et de Thirole etc



acquerellate raffiguranti antichi collari(32). La vertù recompensée: Histoire généalogique et cronologique de la Royal Maison de Savoye, des chevaliers et officiers de l'Ordre de l'Annonciade, St. P. 757 (3 voll.), è un lavoro preciso, ricco di genealogie e di stemmi condotto con rigore scientifico da Michel-Ange Marie Boccard, frate minore di origine savoiarda del convento di S. Francesco da Paola in Torino, intorno alla metà del XVIII secolo (Zucchi, n. 14).

A Gio. Domenico Beraudo, disegnatore di stoffe del R. Albergo di Virtù, si deve il trattato di Blazoneria de' Sovrani e Prencipi Reali, Cavalieri della Nunziata, generali governatori (...) nell'anno 1776, St. P. 982, ricco di circa 1300 stemmi di fattura alquanto incerta (Zucchi, n. 24).

Lo St. P. 963 comprende un Catalogo di tutti i nomi, cognomi et arme dei Cavalieri dell'Ordine Supremo del Collare dell'Annunziata, illustrato da 368 stemmi dei cavalieri e 46 dei Gran Cancellieri, dal 1362 a circa la metà del Settecento (Zucchi, n. 22); analogo a questo, ma contenente nella massima parte stemmi incisi, è lo St. P. 991 che fornisce un elenco cronologico dei Cavalieri del suddetto ordine (Zucchi, n. 16).

Citiamo ancora il manoscritto segnato St. P. 452, Prove di arme di famiglie piemontesi nel 1580, di notevole importanza da un punto di vista storico, ma privo di illustrazioni (Zucchi, n. 9); il ms. St. P. 605, Registro delle gentilizie insegne o arme de' nobili casati del Piemonte, dove è presente particolare attenzione alle casate della città di Vercelli, patria natale dell'autore Pietro Antonio Lanino (nato dopo il 1668) che redasse il volume nel 1719 (Zucchi, n. 11) e lo St. P. 985 riguardante la nobiltà di Alessandria, scritto dal Conte Cesare Niccola Canefri († 1783) intorno alla metà del Settecento (Zucchi, n. 17; V. Promis, IV, 1880, pp. 250-253).

Anche durante il corso dell'Ottocento vennero compilati numerosi trattati e compendi sull'arte araldica; il massimo esperto e studioso delle genealogie e delle armi gentilizie della nobiltà piemontese fu certamente Antonio Manno a cui si deve l'enciclopedico Patriziato Subalpino. Nel fondo Manno, Varia 510-634, troviamo una grande quantità di scritti e appunti su tale argomento che qui ci limitiamo a segnalare in ordine progressivo: Varia 523, 528, 530, 534, 535-548, 553-556, 558-564, 616-626.

Una bella raccolta di stemmi editi ed inediti — tra cui alcuni del Tasnière(33) e dello Stagnon — si deve al barone Giuseppe Vernazza (Vern. 55, nn. 216-246; cfr. Zucchi, nn. 31 e 30. Al pennello di P. Farian e alla penna di C. Garino si deve la Cronologia de' Cavalieri del Supremo Ordine della SS. Annunziata St. P. 1043 (Zucchi, n. 33); del Conte Maurice d'Irisson d'Herisson è una Histoire généalogique de la Maison Royal de Savoie, St. P. 987 (Zucchi, n. 41). Henri Vere Bacon compilò un Tableau généalogique de la couronne de Savoye, St. P. 1018 (Zucchi, n. 37); il volume St. P. 898 comprende disegni ad acquerello per l'illustrazione delle tavole genealogiche di Casa Savoia, raccolti dal Conte Pompeo Litta (1785-1850) (Zucchi, n. 35).

Una raccolta di stemmi di famiglie e comuni del Piemonte

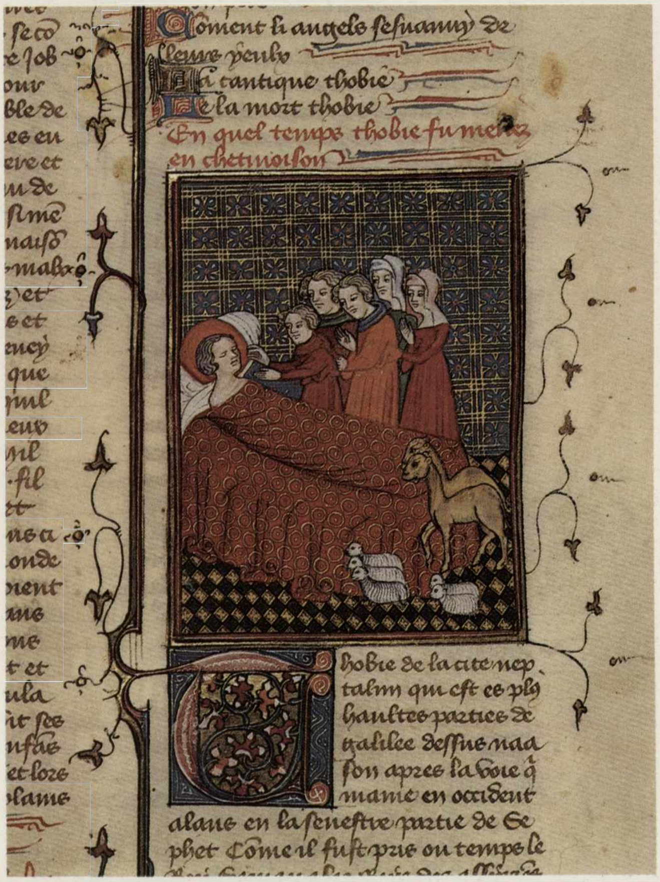
255. *Scuola francese della 2ª metà del sec. XIV: Bible de Sens,* Sogno di Tobia, *c. 292v, t. I, cod. membr. miniato, 425x305.*

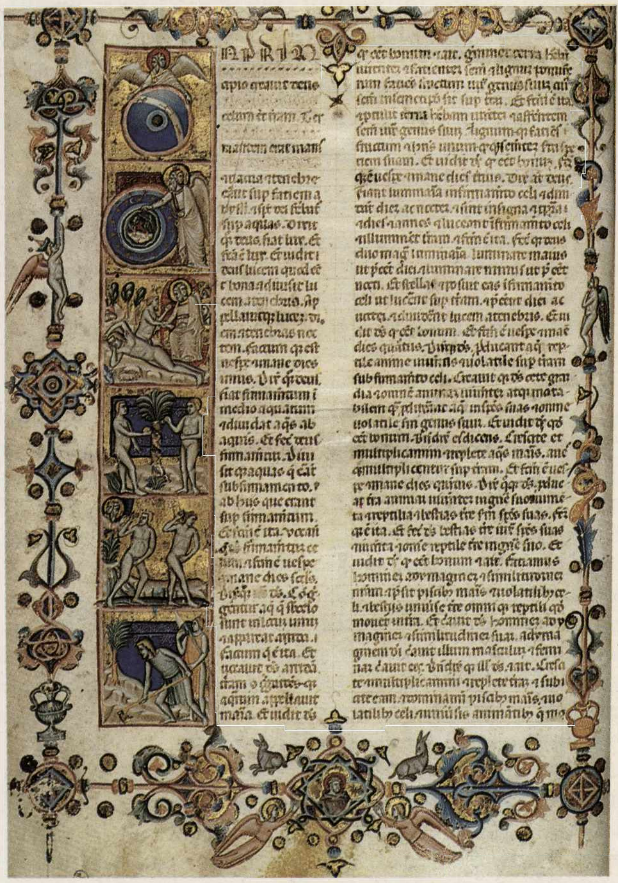
256. *Cristoforo Orimina: Bibbia,* Scene della Genesi, *c. 4v, cod. membr. miniato, 334x224.*

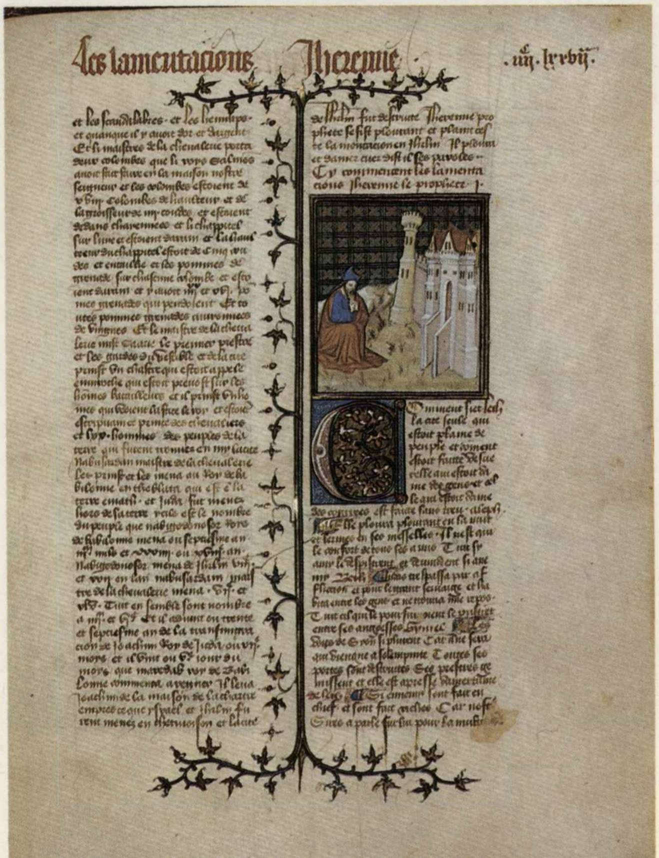
257. *Scuola francese della 2ª metà del sec. XIV: Bible de Sens,* Geremia pronuncia le sue lamentazioni davanti alle mura di Gerusalemme, *c. 477r, t. II, cod. membr. miniato, 425x305.*

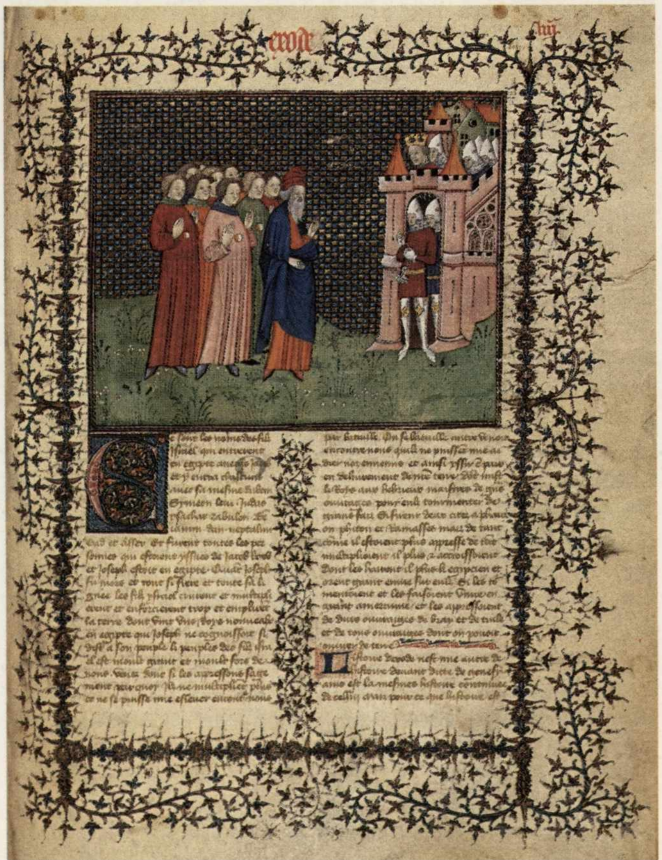
258. *Scuola francese della 2ª metà del sec. XIV: Bible de Sens,* Giacobbe e i figli davanti a una città, *c. 53r, t.I., cod. membr. miniato, 425x305.*

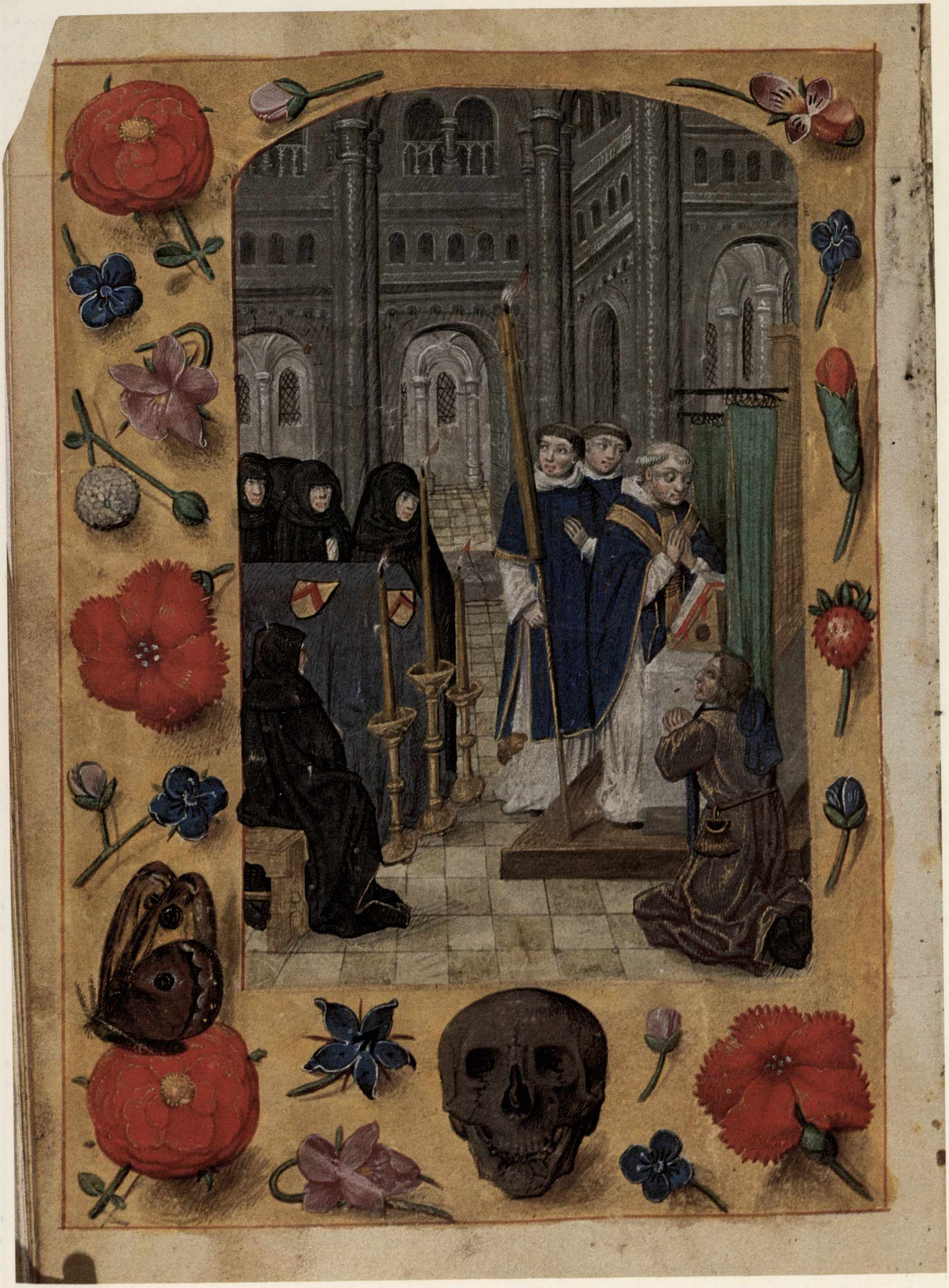
259. *Cerchia del Maestro di Edoardo IV, fine del sec. XV: les sept Saulmes de penitences,* Esequie funebri, *c. 17 v, cod. membr. miniato, 170x110.*

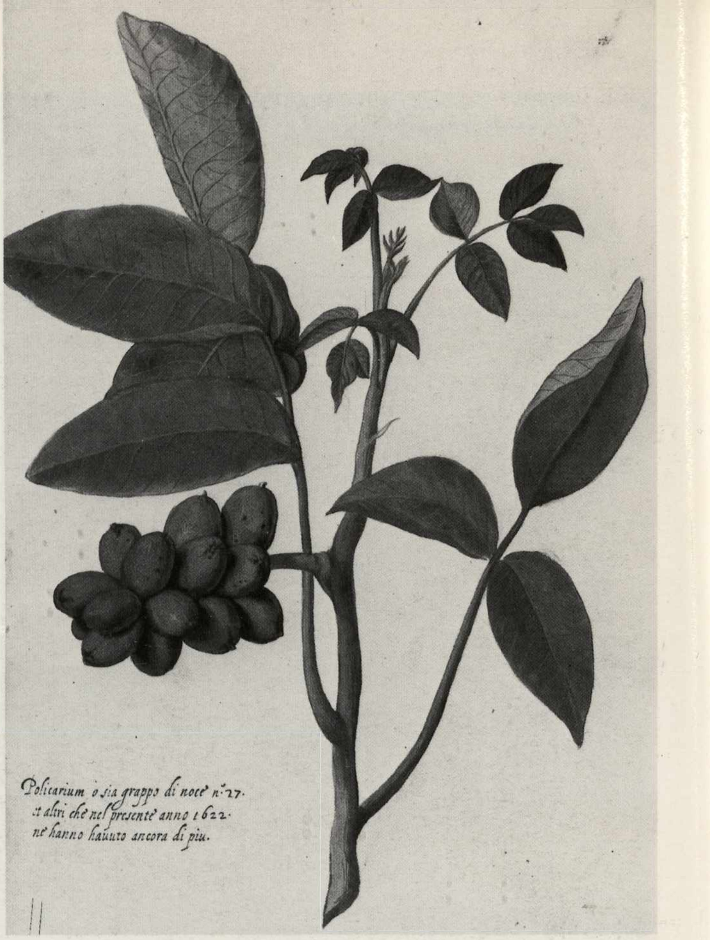








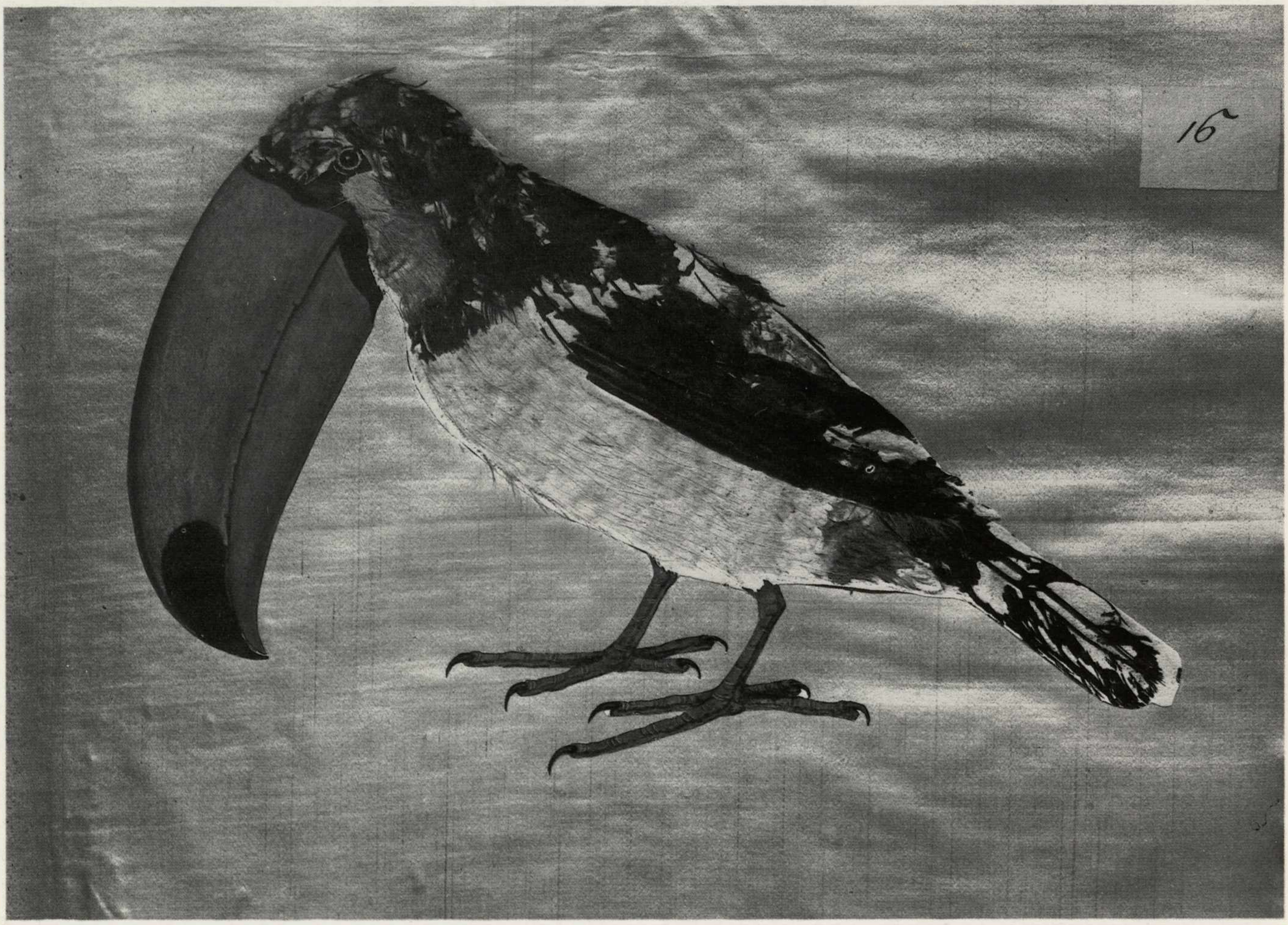



Policarium ò sia grappo di noce n° 27.
et altri che nel presente anno 1622.
ne hanno hauuto ancora di piu.

260. *Anonimo del sec. XVII: Collezione di fiori, 1622,* Ramo di noci, *c. 52r, album cart. tempera, 560x418.*

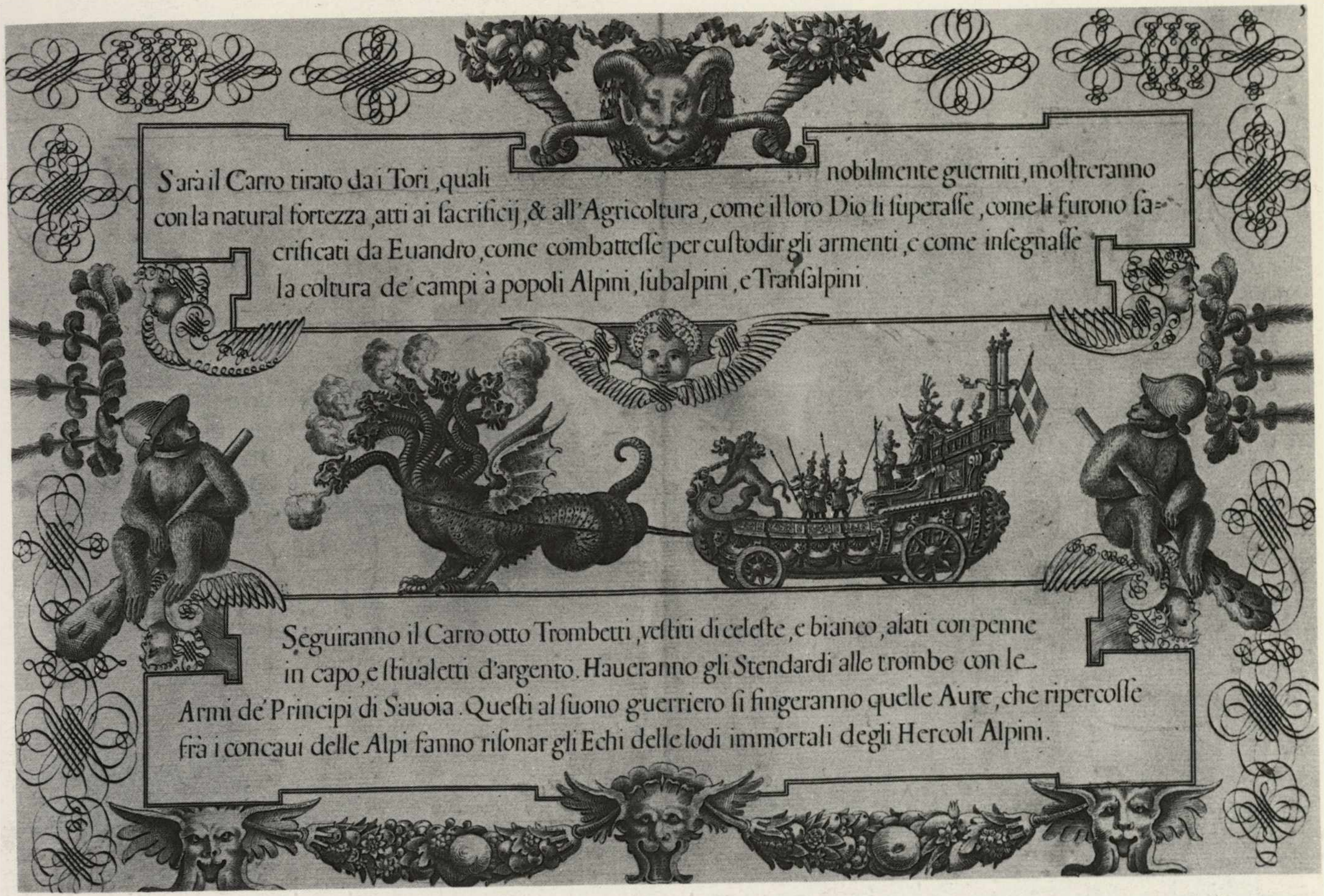
fu stilata da Pericle Massara Previde († 1871) St. P. 1073 (Zucchi, n. 38) e a Giovenale Canavesio si deve una alquanto mediocre e incompleta Collezione di arme gentilizie, nobili e civili delle principali famiglie di Mondovì datata 1828.

Il Varia 133, Le Noble Ordre de la Toison d'Or Institué le 10 janvier 1429, è un bel codice cartaceo della metà del XVI secolo contenente i nomi e le insegne dei cavalieri dell'Ordine, accompagnati da annotazioni storiche a caratteri gotici minuscoli. Meno curato nell'esecuzione, ma ben più piacevole per la spigliata naturalezza delle figurazioni è il Varia 49 bis, Genealogia della famiglia Pirker von Pirk, scritta verosimilmente da Hans Paul Pirker sul finire del XVI secolo, come pare possa dedursi dall'albero genealogico a principio del codice, dove il suo scudo è accostato alla data 1586 e a due personaggi, forse suoi avi. Le pagine sono arricchite da scudi araldici colorati e dorati presentati da componenti della famiglia; oltre la parte autografa di H.P. Pirker, il volume è ampliato con aggiunte e annotazioni fino al 1698; prima di essere acquistato dalla Biblioteca Reale di Torino, appartenne al conte Ambrogio di Virmont e Nersen di cui porta tuttora un bellissimo ex-libris.



261. *Anonimo della fine del sec. XVI: Atlante degli uccelli, c. 16, album cart., seta e tempera, 440x650.*

262. *Tommaso Borgonio: Hercole domatore dei Mostri, 1650, c. 50r, album e cart., penna e acquerello, 394x566.*



S'arà il Carro tirato da i Tori, quali nobilmente guerniti, moſtreranno con la natural fortezza, atti ai ſacrificij, & all'Agricoltura, come il loro Dio li ſuperaſſe, come li furono ſacrificati da Euandro, come combatteſſe per cuſtodir gli armenti, e come inſegnaſſe la coltura de' campi à popoli Alpini, ſubalpini, e Tranſalpini.

Seguiranno il Carro otto Trombetti, veſtiti di celeſte, e bianco, alati con penne in capo, e ſtiualetti d'argento. Haueranno gli Stendardi alle trombe con le Armi de' Principi di Sauoia. Queſti al ſuono guerriero ſi fingeranno quelle Aure, che ripercoſſe frà i concaui delle Alpi fanno riſonar gli Echi delle lodi immortali degli Hercoli Alpini.

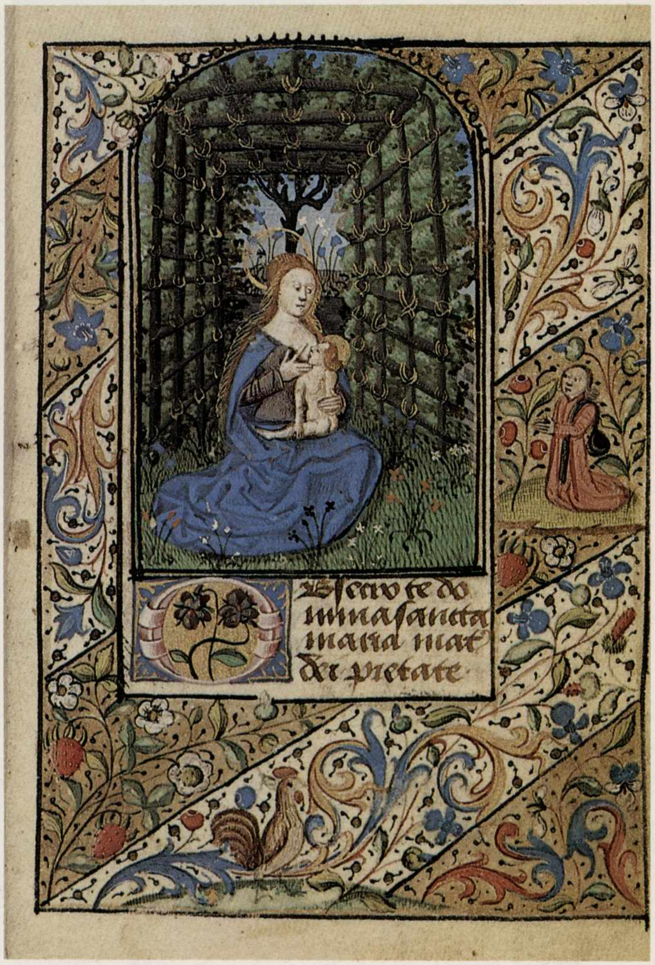
Il Varia 171, eseguito tra il 1650 e il 1660 (V. Promis, B.R. catal. dattiloscritto), riporta stemmi e notizie di personaggi al servizio di Francia (Zucchi, n. 8); di mano del già citato M.A. Boccard è il Varia 202, Blasonerie et chronologie de Maisons Souveraines, compilato intorno alla metà del XVIII secolo (Zucchi, n. 13). La bella raccolta Des Armoiries et du Blason, Varia 330, un po' azzardatamente attribuita dallo Zucchi (n. 15) al Pagan «ha un preciso intento didascalico, che si rivela subito nella trattazione sistematica e con propositi insieme divulgativi e d'arte» (*Storia d'Italia*, Annali I, 1978, pp. 875-877). Particolarmente apprezzabile il tipo e la maniera degli smalti che risentono del gusto francese (Zucchi, n. 15).

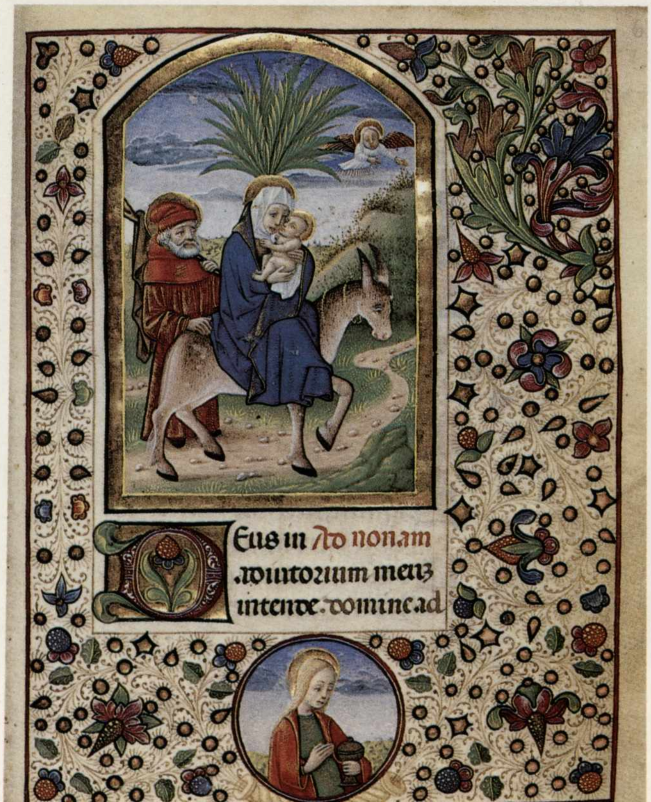
Tra i manoscritti che trattano delle armi di famiglie italiane va citata la raccolta di Stemmi delle famiglie patrizie di Roma divise per Rioni, St. It. 144 (XVI secolo), comprendente 450 stemmi dipinti con una certa cura, ma sfortunatamente privi dell'indicazione dei nomi, cosicché risulta improba l'identificazione delle casate, specie di quelle estinte; V. Promis, che vi si cimentò, riuscì ad individuarne solo un centinaio che enumerò in un indice allegato al volume (Zucchi, n. 2). Il ms. St. It. 152, ancora del XVI secolo, è un pregevolissimo compendio dei priori e dei gonfalonieri di Firenze con gli stemmi delle rispettive famiglie, eseguito con rigoroso metodo storico; prima di pervenire alla Biblioteca Reale appartenne a Ettore e Ercole de' Venerosi Pesciolini (Zucchi, n. 3). Di mano assai incerta è l'apparato illustrativo del volume di Gerolamo Rocca († 1610) Francorum Insignia, relativo ai Franchi e ad altre famiglie genovesi, datato 1562; congiuntamente a questo segnaliamo il testo di Edoardo Canduccio, Origine delle nobili famiglie di Genova, St. P. 944/13, scritto nel corso del XVIII secolo. Di notevole interesse è invece la raccolta in due volumi nota sotto il nome di Archintus Comes Octavius, Insignia Familiarum, probabilmente non l'autore ma solo il possessore del detto manoscritto. «L'Archinto, figlio di Orazio e di Eleonora Tosi, fu mecenate intelligente e raccoglitore appassionato delle patrie memorie. Morì il 13 giugno 1656, lasciando opere notevoli a stampa e a penna» (Zucchi, n. 5).

I tre volumi segnati St. It. 18 contengono un catalogo di Alberi genalogici di famiglie nobili e cittadine di Pistoia, del XVIII secolo, e ancora alla nobiltà pistoiese è dedicata la Raccolta di stemmi blasonati curata dal conte Francesco di Cammillo Cellesi (1658-1717) nell'anno 1717 (Zucchi, n. 10). A Francesco Maria Orlandini si deve un volume sulle Genealogie delle Famiglie di Crema, St. It. 149, prezioso lavoro sia dal punto di vista storico che araldico, completo di indice e compilato nel 1723. Di Stefano Agostino Della Cella

263. *Anonimo miniatore francese del sec. XV: Officium Mariae Virginis,* Vergine che allatta il Bambino, *c. 18r, cod. membr. miniato, 100x60.*
264. *Anonimo miniatore lombardo della fine del sec. XV: Officium Horae B. Mariae Virginis,* Fuga in Egitto, *c. 67r, cod. membr. miniato, 184x133.*

265. *Anonimo miniatore di scuola franco-fiamminga della 2ª metà del sec. XV: Libro d'Ore detto d'Estouteville,* Annuncio ai pastori, *c. 36r, cod. membr. miniato, 130x90.*



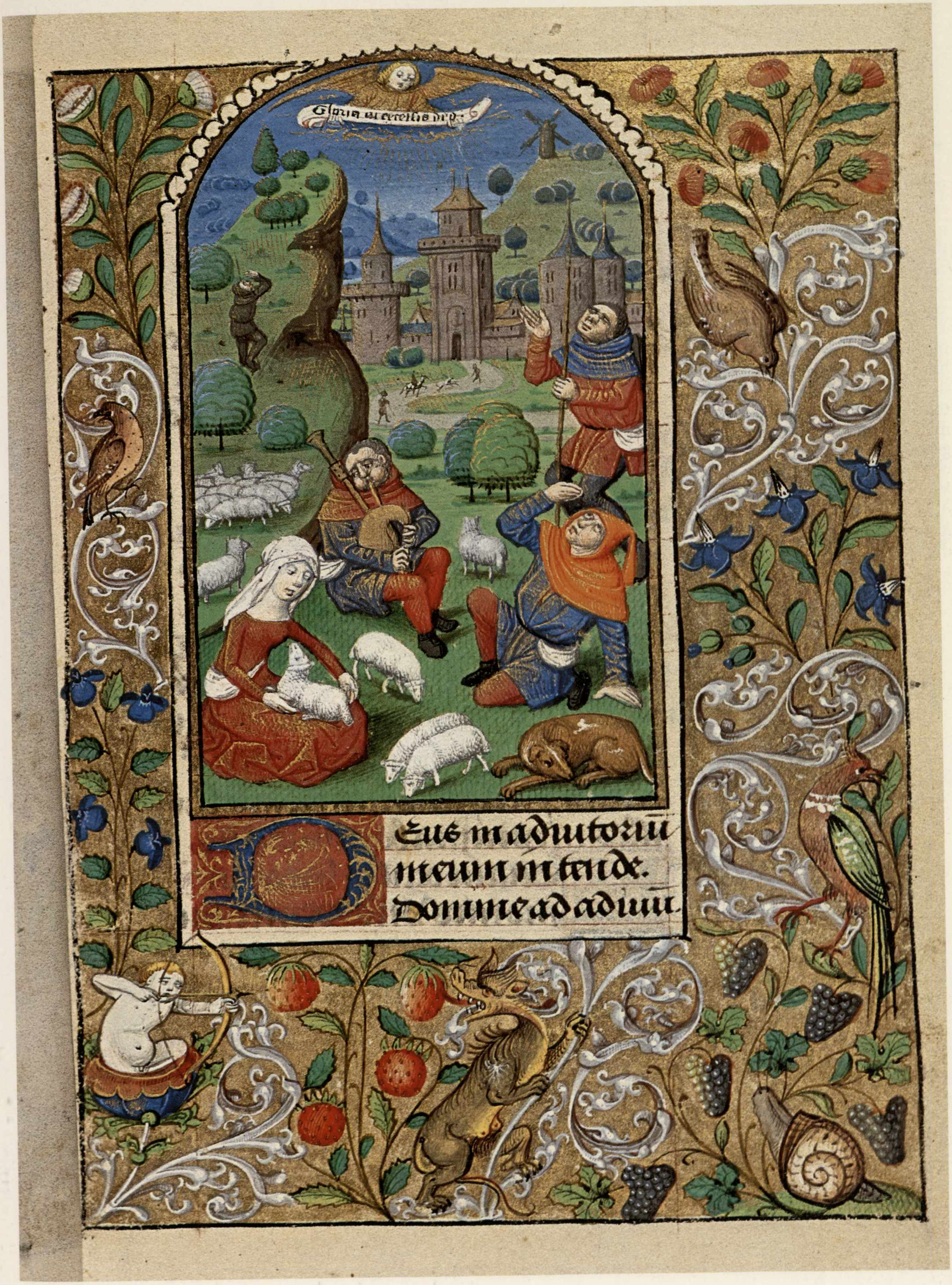


è lo St. P. 85, Memorie di diverse famiglie di Genova e Riviera, estinte e viventi, gli stemmi di quasi tutte le 83 famiglie elencate sono eseguite con scarsa perizia; nella Bibl. Universitaria di Genova si trova una redazione più ampia dello stesso codice (Zucchi, n. 23). Di un anonimo blasonatore sono le 196 insegne delle famiglie venete del volume segnato Varia 724 (XVIII secolo), proveniente da una raccolta inglese, come rivelano la legatura e le annotazioni sull'antiporta. Compilato alla fine del Settecento da G.B. Pietro Julien di Courcelles, nato a Orléans nel 1759 e morto nel 1834, l'Armorial d'Italie, St. It. 156, consta di cinque volumi (I Venise; II Lombardie; III Toscane; IV Naples et Sicilie; V Savoie, Piémont et Gênes) e di un sesto con l'indice di tutte le città e regioni delle famiglie di cui si danno gli stemmi (Zucchi, n. 27). Del XIX secolo sono il Varia 728, Armi gentilizie e comunali italiane, in due volumi contenenti complessivamente 3233 stemmi tratteggiati e colorati da Vincenzo Promis; il Varia 730, Stemmi di città e comuni d'Italia, figurato da Luigi Pezzi; il Varia 731, Armi di città italiane, datato 1860 e contenente 446 insegne, alcune solo disegnate e forse ancora di Vincenzo Promis. Del fondo Manno sono da segnalare il Varia 532, Stemmi di Bologna e Romagna; il Varia 533, Ricerche sulla nobiltà toscana (appunti presi dal Manno nell'Archivio di Stato di Firenze con schizzi e disegni), e il Varia 615, Raccolta di stemmi di famiglie nobili toscane, contenente 764 insegne disegnate su carta trasparente e riunite in fascicoletti. Citiamo infine le Memorie di famiglie italiane, St. It. 88, volume miscellaneo composto di fascicoli copiati da diversi autori dal IX al XIX secolo (Zucchi, n. 32); l'Album ricordo delle cento città italiane, di Eugenio Bortotti, St. It. 158 bis, lavoro accurato che venne presentato al Re Umberto I (Zucchi, n. 39) e i 238 Stemmi di città e comuni d'Italia, eseguiti da Luigi Pezzi nel 1896, St. It. 32 d (Zucchi, n. 44).

Album naturalistici e trattati «scientifici»

Un gruppo di manoscritti figurati a soggetto naturalistico, l'Album di fiori e frutti Varia 225, l'Atlante degli uccelli Varia 229 e l'Album di pesci e cetacei Varia 230, ci introduce in uno dei capitoli più interessanti della cultura torinese tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I e il collezionismo artistico e scientifico.

La crisi del mondo intellettuale cinquecentesco e lo sfaldarsi della situazione politica e sociale non mancarono di riflettersi anche nel campo del collezionismo. Al disagio di una realtà non più valutabile in base ai parametri che fino allora avevano guidato la conoscenza, corrispose il tentativo di ricostruirla con l'enumerazione enciclopedica, la descrizione dettagliata, la classificazione minuziosa. La collezione manierista si adattò perfettamente a tale situazione: caratterizzata dall'eclettismo medievale, peraltro mai totalmente scomparso, espresse il tentativo di ricongiungersi


Gloria in excelsis deo

Deus in adiutoriu
meum intende.
Domine ad adiuu.

266. *Mario Quarini: Illuminazione e feste fattesi di ordine di S.M. il Re Vittorio Amedeo III la sera delli 17 e 20 ottobre 1773 al Real Palazzo di Stupinigi,* Veduta dello Stradone di Stupinigi dalla parte di Porta nuova, con illuminazione, *tav. 8, album cart., penna e acquerello, 374x537.*

267. *Andrea Resca: Ragguaglio storico delle nozze della Real Principessa Giuseppa Maria Luisa Benedetta di Savoia col Real Principe Luigi Stanislao Saverio Conte di Provenza...1771,* Decorazione del Gran Salone formato dentro la Corte del Palagio di S.E. il Sig. Barone di Choiseuil Ambasciatore di Francia a Torino..., *tav. 2, album cart., penna e acquerello, 244x190.*

con il reale tramite la raccolta di citazioni, di frammenti della cultura passata e presente rispetto alle quali il meraviglioso e il mostruoso erano l'anello capace di saldare la catena spezzata.

Il gabinetto scientifico del naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, lo studiolo di Francesco I a Firenze, le *Wunderkammern* dei Gonzaga e, al di là delle Alpi, quella del Castello di Ambras in Tirolo o di Hradschin a Praga, furono le manifestazioni diverse di una comune *koinè* culturale. La capitale sabauda aderì a questo gusto mutandone l'interpretazione concettuale.

La Galleria Grande fu ideata da Carlo Emanuele I con lo scopo di accogliere le collezioni ducali, ma anche la storia della Casata, traducendosi in una sorta di Pantheon famigliare, e suggellando visivamente le tappe della sua genealogia(34). L'ubicazione stessa sembrava assurgere a simbolo collegando l'illustre passato, il castello-fortezza degli Acaja, al presente, il Palazzo Nuovo in via di costruzione; come cornice le opere d'arte, oggetti ed immagini conformi al gusto vigente, capaci di riprodurre la Natura amalgamandosi in un ideale microcosmo celebrativo.

Nella lettera dedicatoria dell'*Idea de' Pittori* (Torino 1607) Federico Zuccari non mancò di esprimere la propria meraviglia nei confronti del programma decorativo della Galleria, di cui sicuramente aveva avuto modo di dialogare con il duca, definendolo «compendio di tutte le cose del mondo», «ampio specchio, nel quale si vederanno l'attioni più illustri degli Heroi della sua gran Regia casa, e l'effigie naturali di ciascuno di loro, e nelle quali passeggiando si potrà haver notizia di tutte le scienze principali». Ma se il vizio della formula encomiastica non consente di considerare il sopracitato brano fonte di sicura attendibilità, un foglietto inserito in calce al IX volume di Blasoneria, Varia 153 *cit.*, vergato dallo stesso Carlo Emanuele e a ragion veduta rapportato da Giovanni Romano al progetto della Galleria, ne è una preziosa conferma: «Armi imprese trofei giostre e trionfi / Pesci quadrupedi uccelli fior frutti e piante / Disegni vari di pitor famosi / Grotesche et usi et abiti diversi / Teste e al natural busti e madaglie / Idioma in giudeo giapon chinese / Militare fortificazioni et machine / Matematica giometria et architettura»(35).

Enciclopedia del mondo dunque, «teatro» della citazione e della memoria: nulla più di questo elenco rispecchia la concezione che sottendeva l'ideazione della Galleria. Dalle descrizioni lasciateci ancora dallo Zuccari e dal Coppino(36), deduciamo che oltre le immagini dipinte e le opere esposte, libri e oggetti erano conservati negli armadi collocati lungo le pareti e proprio da questi possiamo presumere provengano gli album citati ad apertura del capitolo.

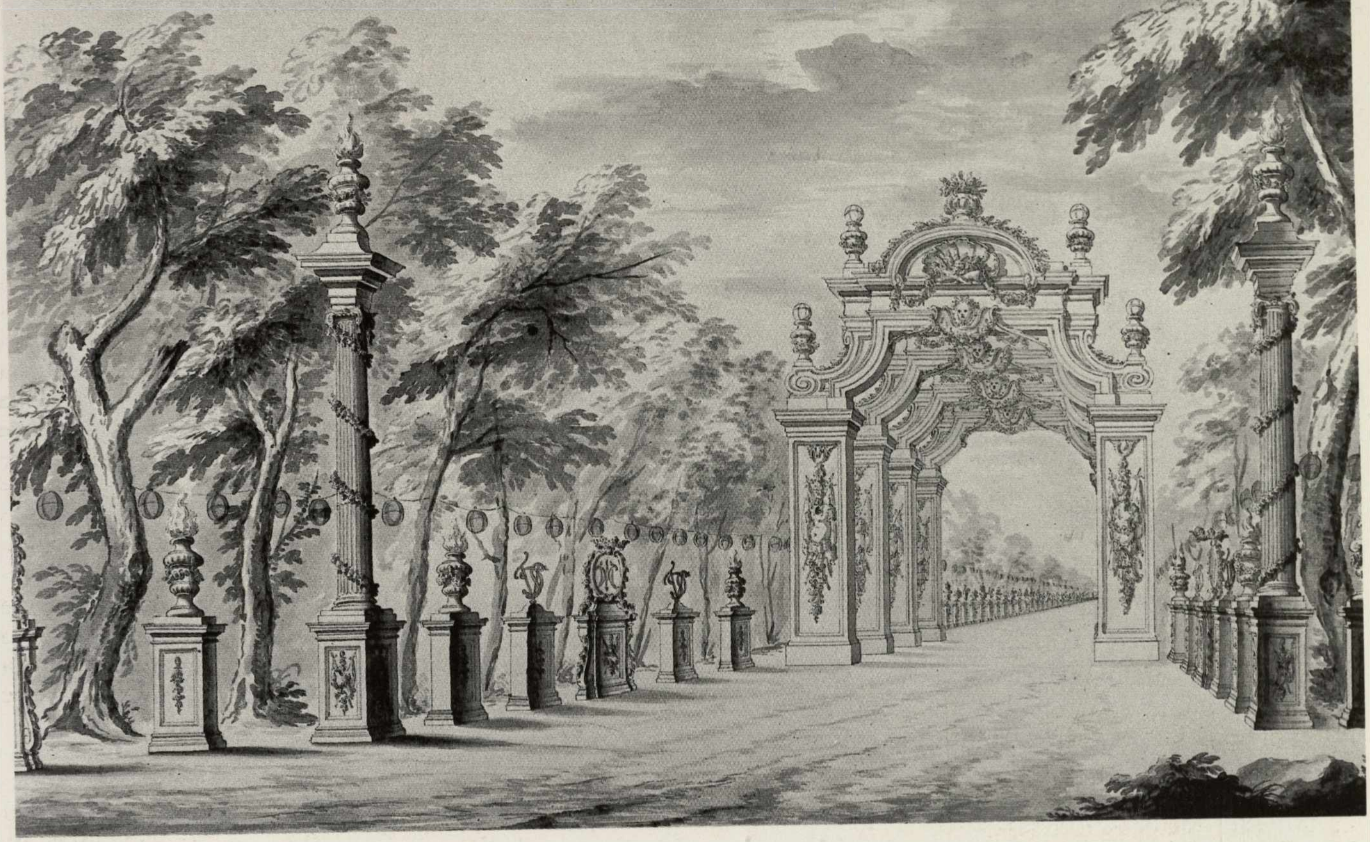
Il Varia 225 contiene riproduzioni acquerellate di fiori e frutti di godibilissima fattura; su uno dei fogli è segnata la data 1622. L'intento didascalico e classificatorio si combina felicemente con l'osservazione attenta, a tratti minuziosa, dei particolari naturalistici lasciando emergere consonanze, culturali più che stilistiche, con belle tavole che Ulisse Aldrovandi commissionò ad artisti bolognesi e mantovani(37).

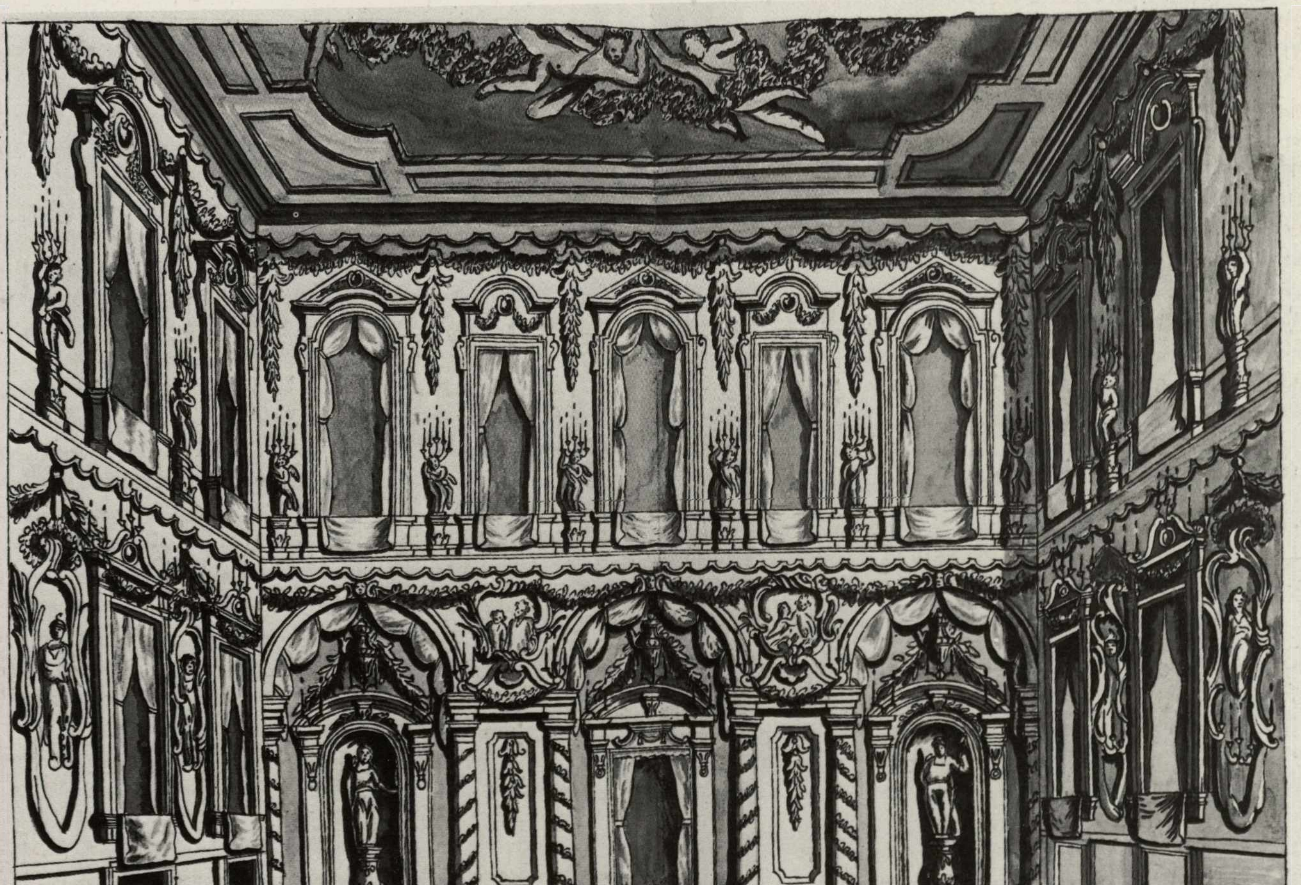
L'Atlante degli Uccelli, Varia 229 (di cui esiste una versione nella Biblioteca Nazionale di Torino, ms. q. I. 66), comprende 18 disegni a tempera, ritagliati e incollati su un fondo di seta di differente colore e completati con l'applicazione delle piume degli uccelli di volta in volta raffigurati. La raccolta fu messa insieme da Carlo Emanuele I che, come asseriscono i suoi biografi, coltivava con grande passione gli studi di ornitologia. Non giunge a sproposito ricordare che il medesimo interesse era condiviso dal duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, coetaneo del principe sabaudo (1562-1612) come lui amante delle feste e del lusso, protettore delle arti e delle lettere(38) anzi, simile coincidenza ci fornisce un indizio prezioso per la definizione dell'ambiente culturale torinese: niente di più probabile infatti che Carlo Emanuele I guardasse con attenzione alla più aggiornata corte mantovana traendone spunti per i propri spettacoli e le proprie collezioni.

Il terzo volume, il Varia 230, è un album di insolite dimensioni (mm. 1185x570) che raccoglie disegni di pesci e cetacei, alcuni a grandezza naturale come il pesce spada di 2800 millimetri incollato e ripiegato all'interno del volume. La fattura non sempre curata è ricompensata dalla piacevole spontaneità delle immagini e dalla singolarità delle loro dimensioni.

Il Varia 32, De Virtutibus Lapidum, è un piccolo codice membranaceo del secolo XIV, ornato di iniziali colorate e dorate, che fu donato da Gaspare Purpurato (1547-1631) marchese di Sampeyre e cavaliere dell'Annunziata al duca Carlo Emanuele I. L'importanza specifica di questo lapidario trecentesco si accresce proprio alla luce di quanto fin qui si è detto: esso conferma l'interesse manifestato dal mondo manierista nei confronti della cultura medievale e del suo patrimonio simbolico ed emblematico capace di colmare, con i suoi significati magici ed esoterici, i vuoti e le ansie di un'epoca in «crisi»(39).

Segnaliamo ancora il Varia 110, De la Vertu des Pierres, codice in pergamena del XV secolo, ornato di iniziali e sistemato alfabeticamente; il Trattato di astronomia di Bartolomeo De Ferraris (1457-?) Varia 21, scritto all'inizio del Cinquecento; De ymagine mondi di Isidorus Hispalensis, Varia 163, in realtà volume miscellaneo datato 1468, e il Ricettario segnato Varia 129 e databile tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Quest'ultimo è un bel codice, mutilo dei primi e degli ultimi fogli, ornato di iniziali bizzarre, di immagini di erbe e pianticelle e di uomini intenti a raccoglierle disposti nelle pagine con assoluta libertà rispetto alla scrittura, che ne risulta in alcuni casi subordinata. Le figure esprimono, nella spontanea ingenuità delle forme e della linea a volte rozza, ma mai incerta, una spiccata adesione alla natura così come era tornata a prevalere, dopo le astrazioni figurative del periodo bizantino, nelle pagine degli erbari salernitani ad uso medico ai quali il Giacosa (1898, p. 5) ricondusse il Ricettario della Reale e il manoscritto K.IV.3 della Biblioteca Nazionale di Torino(40). Otto Pächt nel suo fondamentale contributo del 1950 faceva luce sull'influenza esercitata dalla cultura araba nel diffondersi dell'immagine na-



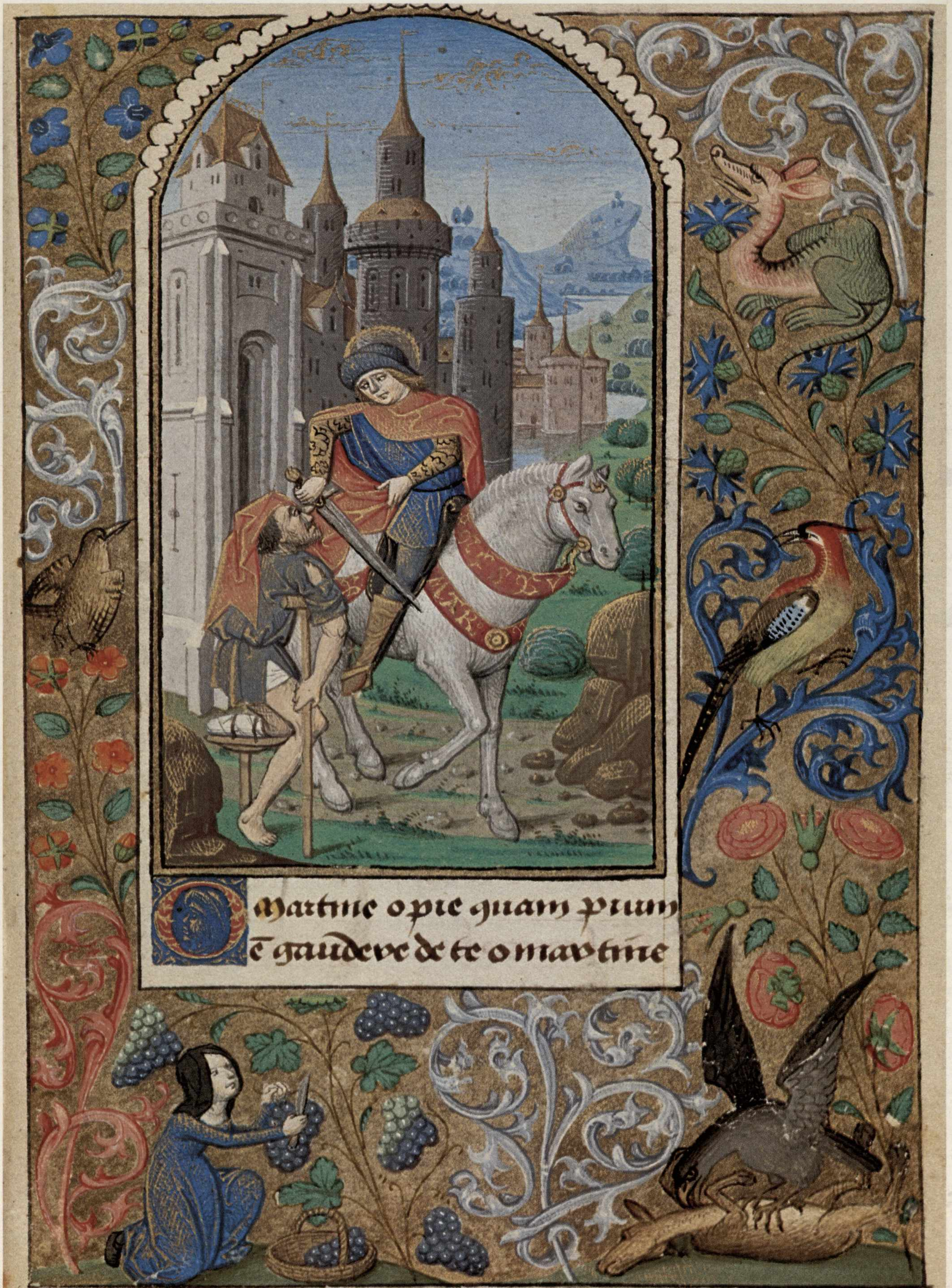


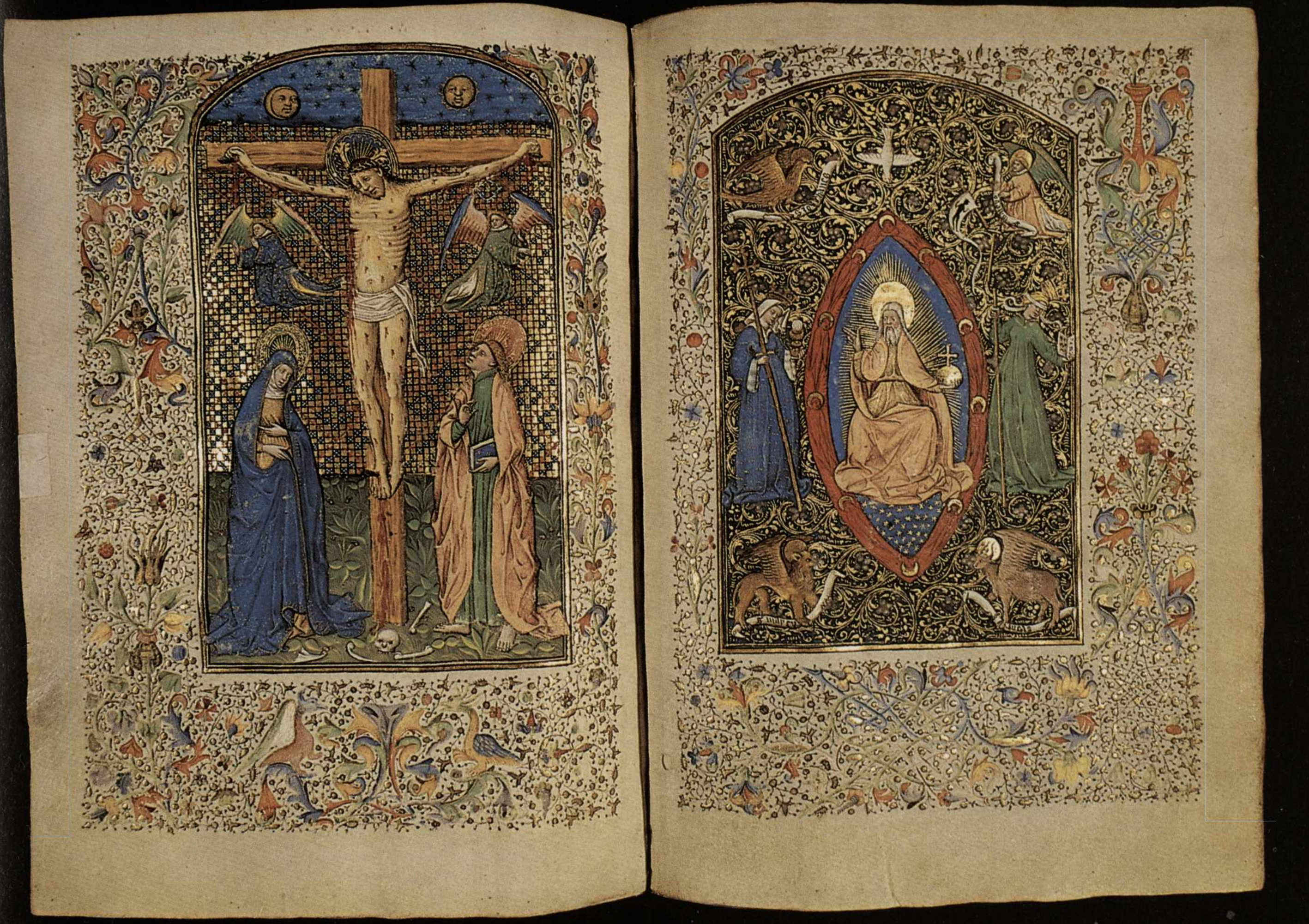
Decorazione del Gran Salone formato dentro la Corte del Palagio di S. E. il Sig.r Barone di Choiseuil Imbasciatore di Francia a Torino li 17 Aprile 1771 per le Feste date in occasione del matrimonio delle LL. AA. RR. Madama la Principessa Giuseppa di Savoja, ed il Sig.r Conte di Provenza

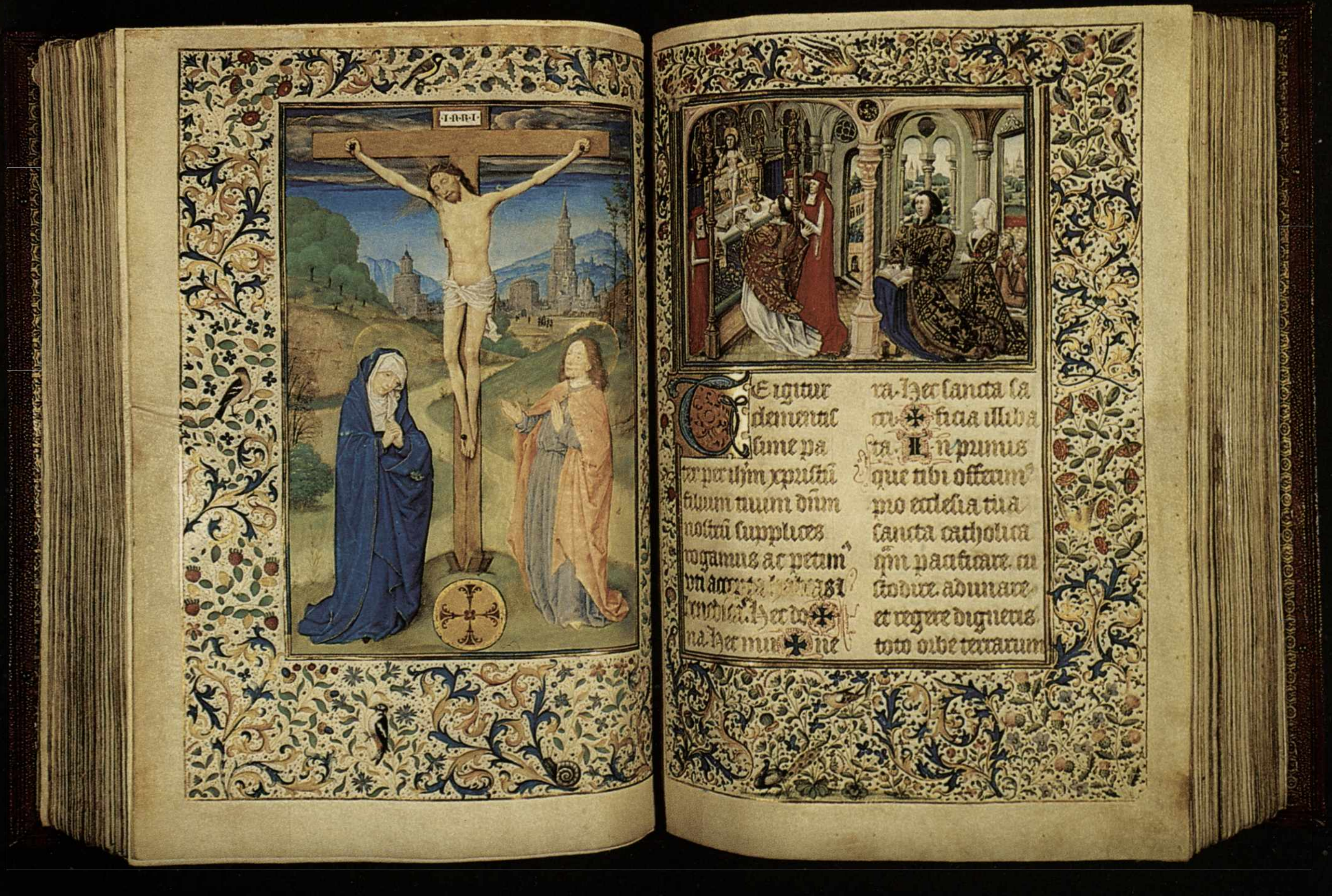
268. *Anonimo miniatore di scuola franco-fiamminga della 2ª metà del sec. XV: Libro d'Ore detto d'Estouteville,* San Martino e il povero, *c. 123r, cod. membr. miniato, 130x90.*

269. *Peronet Lamy: Missale Romanorum, 1440 ca,* Crocifissione e Padre Eterno entro mandorla, *cc. 111v e 112r, cod. membr. miniato, 325x221.*

270. *Simon Marmion e miniatori di scuola fiamminga: Missale Fratrum Minorum,* Crocifissione e Celebrazione del Sacrificio alla presenza della famiglia Villa, *cc. 142v e143r, cod. membr. miniato, 390x262.*


O Martine o pie quam pium
e gaudere de te o martine



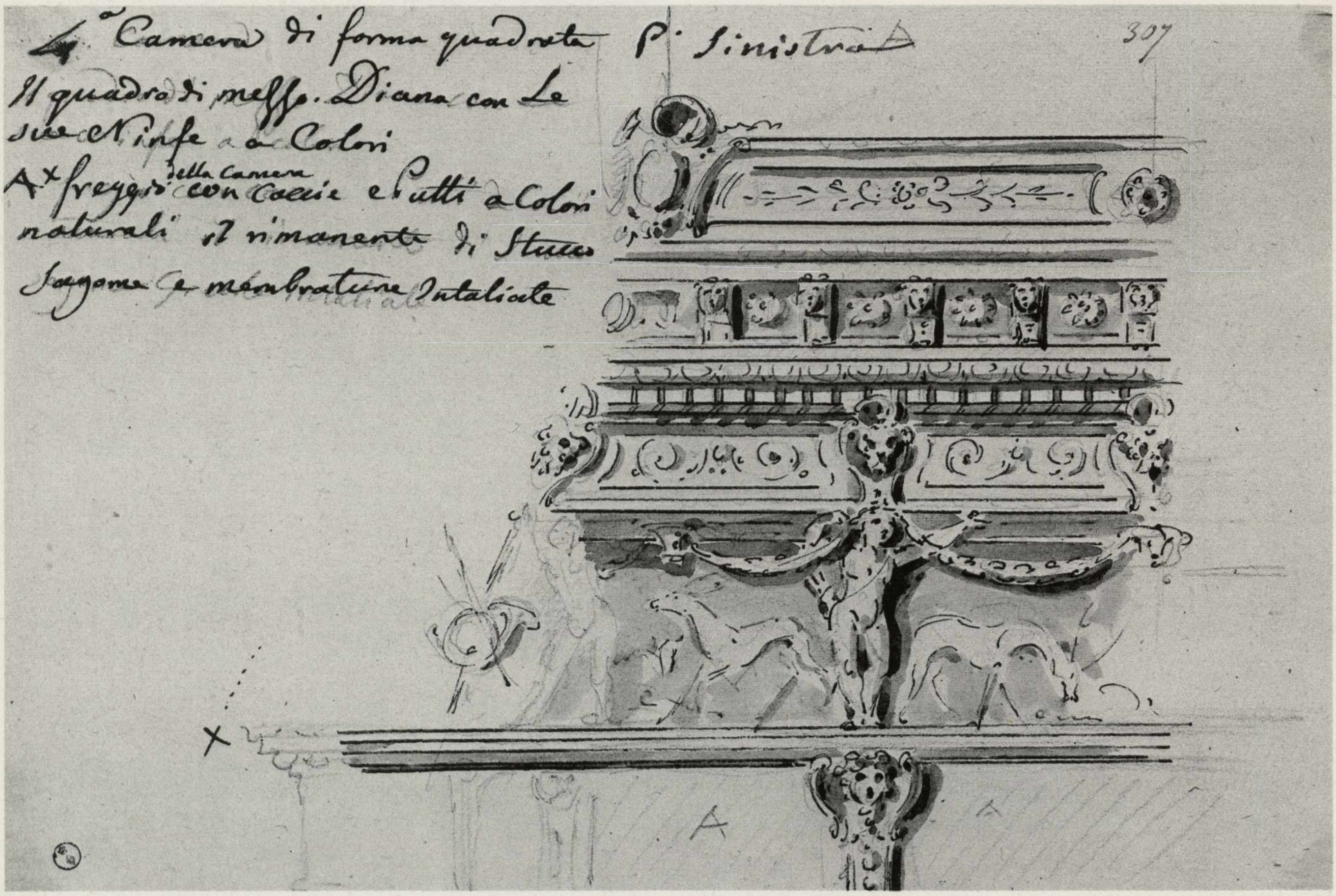


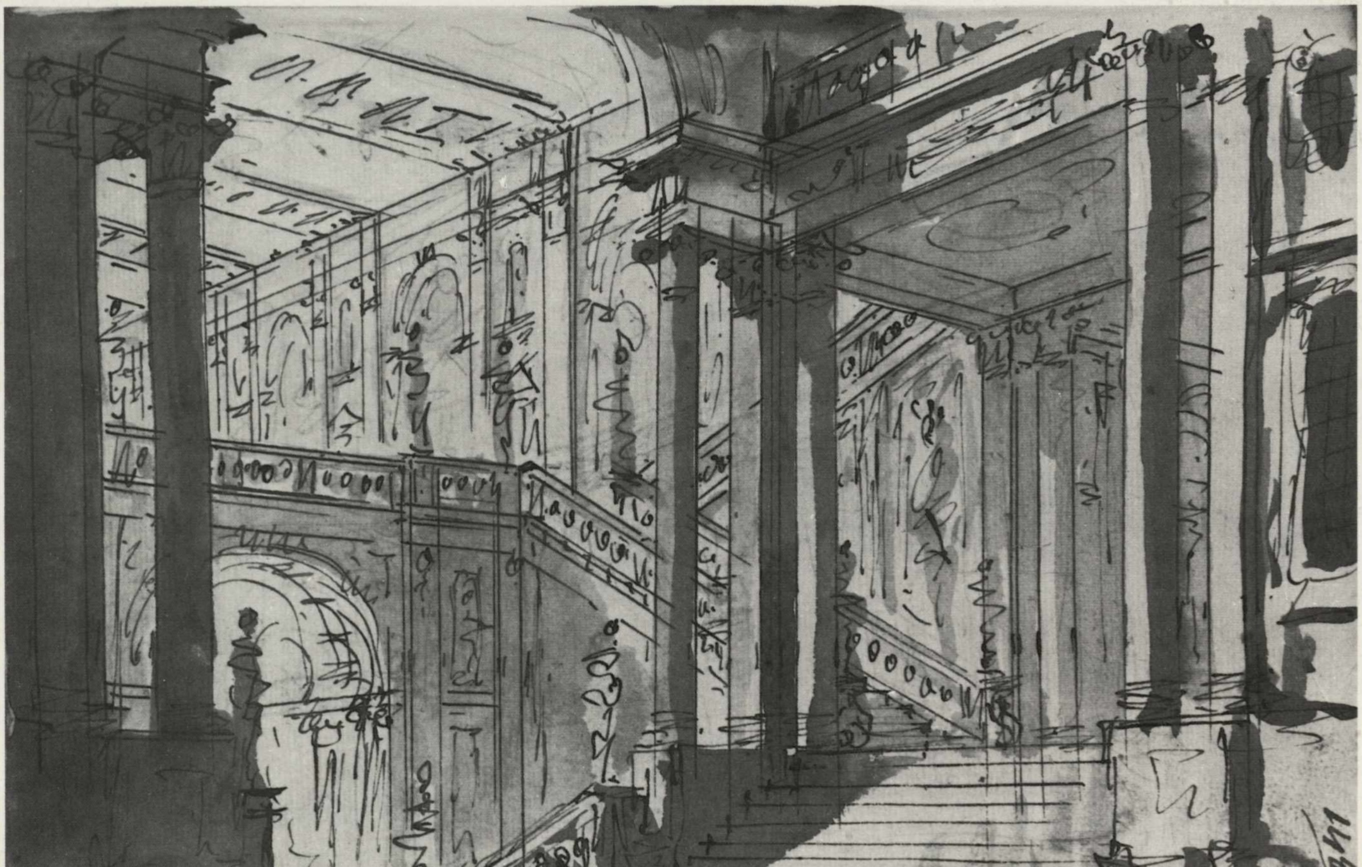
Te igitur
clementis
sime pa
ter per ihm xpistū
filium tuum dñm
nostrū supplices
rogamus ac petimꝰ
vti accepta habeas et
benedicas. Hec do✠
na. Hec mu✠ne

ra. Hec sancta sa
cri✠ficia illiba
ta. In primis
que tibi offerimꝰ
pro ecclesia tua
sancta catholica
quam pacificare cu
stodire adunare
et regere digneris
toto orbe terrarum

271. *Leonardo Marini: Disegni d'architettura e ornato,* Camera di forma quadrata, P. sinistra..., *dis. n.° 307, album cart., penna e acquerello, 542x400.*

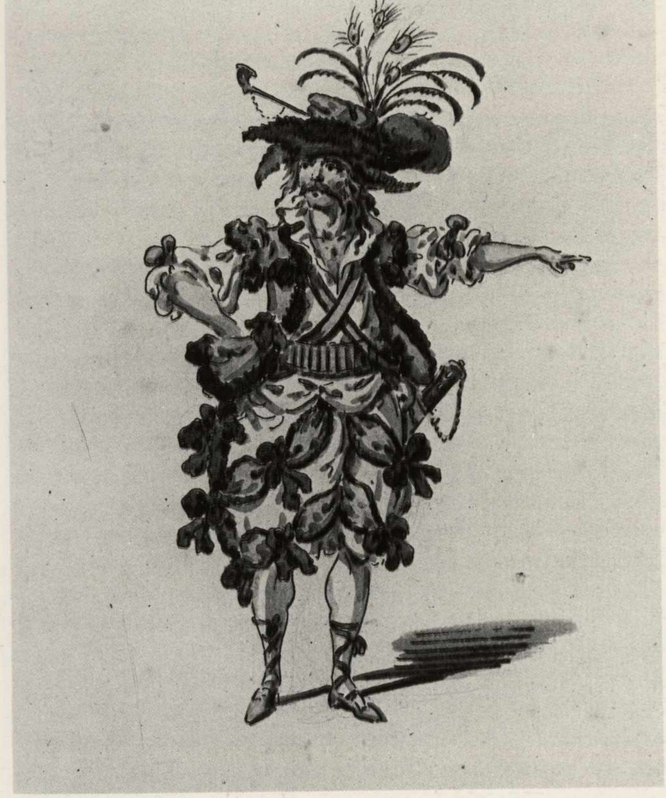
272. *Fabrizio Galliari: Invenzioni teatrali, 1759,* Disegno di scenografia, *c. 148r, album cart., matita e seppia, 292x195.*

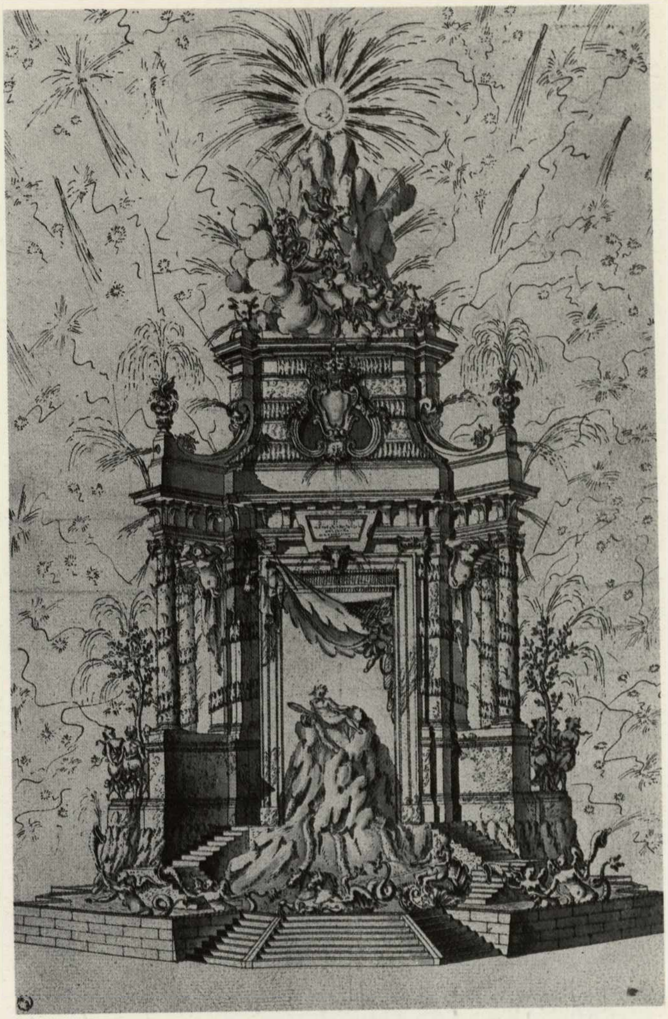

4.° Camera di forma quadrata P. Sinistra
307
Il quadro di mezzo. Diana con Le sue Ninfe a Colori
A × freggi della Camera con Caccie e Putti a Colori naturali il rimanente di Stucco Sagome e membrature Intagliate
A
A
A



273. *Leonardo Marini: Abiti di Caratteri Grotteschi per Balli ed Opere del Teatro Regio di Torino,* Bohemo, *c. 61, vol. I, cart., matita e acquerello, 340x250.*

274. *Bernardo Vittone: L'architettura civile, 1760,* Disegno di apparato per fuochi d'artificio, *tav. 36, album cart., matita, penna e acquerello, 436x270.*





turalistica in Occidente, sottolineando l'importanza avuta dal centro di Salerno, particolarmente sensibile agli influssi orientali, nel campo della medicina e nella produzione degli erbari nei quali possiamo individuare gli elementi che concorsero alla realizzazione dei Tacuina Sanitatis(41).

Disegni di apparati e decorazioni di palazzi

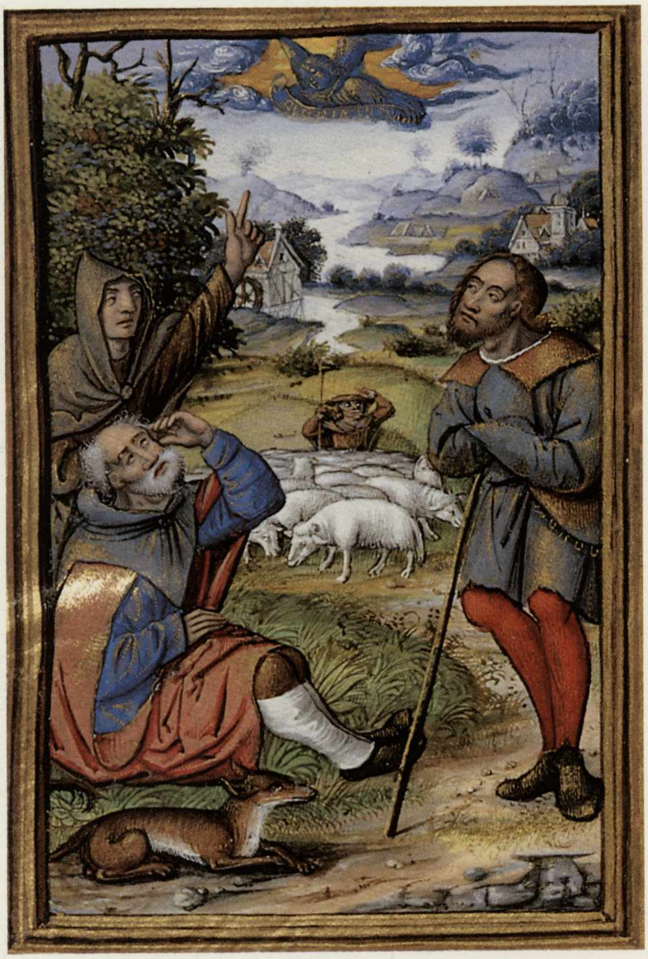
La festa, intesa come auto-rappresentazione del potere che si esibisce vestendo i panni del mito e della favola, ebbe ampio credito presso la corte torinese dalla fine del XVI al XVIII secolo. In particolare durante il regno di Carlo Emanuele I gli spettacoli furono insolitamente numerosi, vari e sfarzosi: balletti, tornei, entrate trionfali, battaglie navali, commedie e melodrammi, cacce e banchetti offrivano l'occasione per attingere, con assoluta libertà, temi e soggetti dalla mitologia, dalla storia antica e moderna, per «saccheggiare» i repertori iconografici, emblematici e poetici, adattandoli senza ombra di inibizione alle esigenze politiche e simboliche del momento, traducendoli in macchinose metafore del potere e funambolesche divagazioni genealogiche. Le relazioni stilate da occasionali e solerti testimoni, o da letterati-cortigiani, sempre pronti ad accattivarsi il benvolere del sovrano, ne sono le descrizioni ampollose ed encomiastiche, cristallizzate in formule retoriche e convenzionali, che venivano stampate ad uso della corte e inviate a sovrani «amici» come mezzo di propaganda. Proprio per questo loro scopo propagandistico, raramente erano lasciate allo stato di manoscritti e, a differenza del periodo successivo, le relazioni mancano di una adeguata documentazione iconografica. Il libretto segnato St. P. 225 contiene poesie ed imprese scritte da Laurens Vasserot in occasione dell'Hereux Baptesme de Monseigneur le Prince et de Monseigneur ses frères (1587); il Varia 298 [7] è una breve descrizione della festa fatta da S.A. di Savoia la sera di Carnevale dell'anno 1603 nel gran salone del Castello. Maggiore attenzione merita il Discorso nelle Reali Nozze del Sereniss. D. Francesco Gonzaga Principe di Mantova & Nella Sereniss. & Augustiss. Intrata D. Margherita di Savoia, vergato dal conte Francesco Bonino, patrizio di Creta e di Venezia nel 1608. L'autore, che si trovava allora detenuto nella fortezza di Porta Pradella di Mantova, come si legge nella prefazione e si vede nel disegno a penna nella c. 13v., dedicò la relazione alla principessa Margherita sicuramente con lo scopo di ottenere una intercessione in suo favore e magari la libertà perduta. Il volume, che rispetta la tradizionale struttura del «genere» contiene, oltre la descrizione degli avvenimenti, una breve disquisizione sull'origine genealogica delle due casate ed è ornato di disegni a penna e fregi di gusto tipicamente secentesco (V. Promis, I, 1874, pp. 784-787). Dopo il 1640 le feste si fecero meno varie, il balletto cominciò a prevalere sulle altre forme di spettacolo, assestandosi

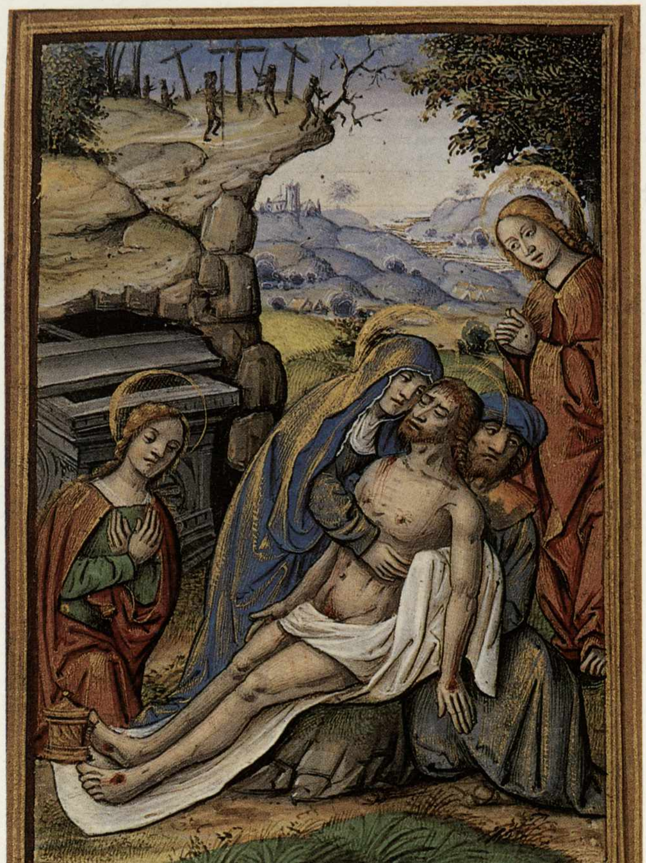
275. *Bottega di Jehan Bourdichon, inizio sec. XVI: Heures de la Sainte Vierge,* Annuncio ai pastori, *c. 68v, cod. membr. miniato, 165x105.*

276. *Bottega di Jehan Bourdichon, inizio del sec. XVI: Heures de la Sainte Vierge,* Deposizione, *c. 129v, cod. membr. miniato, 165x105.*

277. *Juan Baptista Lavanha e Louis Teixeira: Theatrum orbis terrarum,* Planisfero, *c. 3r, cod. membr. miniato, 524x385.*

278. *Bottega di Battista Agnese della 2ª metà del sec. XVI: Carta nautica,* La Sicilia, tav. 17, cod. membr. miniato, 280x188.





in formule ripetitive, benchè mai scevre di virtuosismi tecnici, atte a rispecchiare le alleanze politiche e gli interessi della vita di corte. Le rappresentazioni più importanti furono riprodotte in una serie di codici scritti e miniati da Tommaso Borgonio (1620?-1691?) e Carlo Conti († 1685) alcuni dei quali ci sono pervenuti e si conservano nella Biblioteca Nazionale e nella Reale di Torino. I codici vennero eseguiti sempre dopo gli spettacoli, talvolta a distanza di anni, ad uso esclusivo dei sovrani (Viale Ferrero, 1980, p. 5). Il primo fra questi fu il balletto di Hercole e Amore, St. P. 952, realizzato nel 1640 in occasione del natalizio di Madama Reale Cristina di Francia. L'ideatore, Filippo d'Agliè, ridusse il tema mitologico a puro sfondo e cornice, lasciando trasparire il messaggio politico che, date le circostanze (i contrasti tra la duchessa e i cognati), era anche un appello alla pace e alla concordia (Viale Ferrero, 1965, p. 36, tavv. I, II). L'apparato illustrativo è tradizionalmente attribuito, benchè manchino documenti precisi, al Borgonio abile e stimato calligrafo che col solo estro della sua penna animò le pagine di intricati fregi decorativi, viluppi di foglie, fiori, animali e putti traducendo l'intero creato a «geroglifici e figure» (Tesauro) che si combinano in forme fantasiose e perpetuamente mutevoli (ibidem, p. 40).

Nel 1650 ebbe luogo in Piazza Castello lo spettacolo Hercole domatore dei Mostri, St. P. 949, che, ispirandosi a temi dell'antichità, svolse secondo le consuete formule, un'esaltazione patriottica e dinastica (ibidem, p. 46, tav. X). Nel balletto rappresentato nel 1655, Bacchanali antichi e moderni, St. P. 953, l'insegnamento morale fu affidato all'elemento grottesco e ridicolo che alla corte torinese, a differenza ad esempio di quella parigina, ebbe ampio impiego (ibidem, p. 52, tavv. XV, XVI).

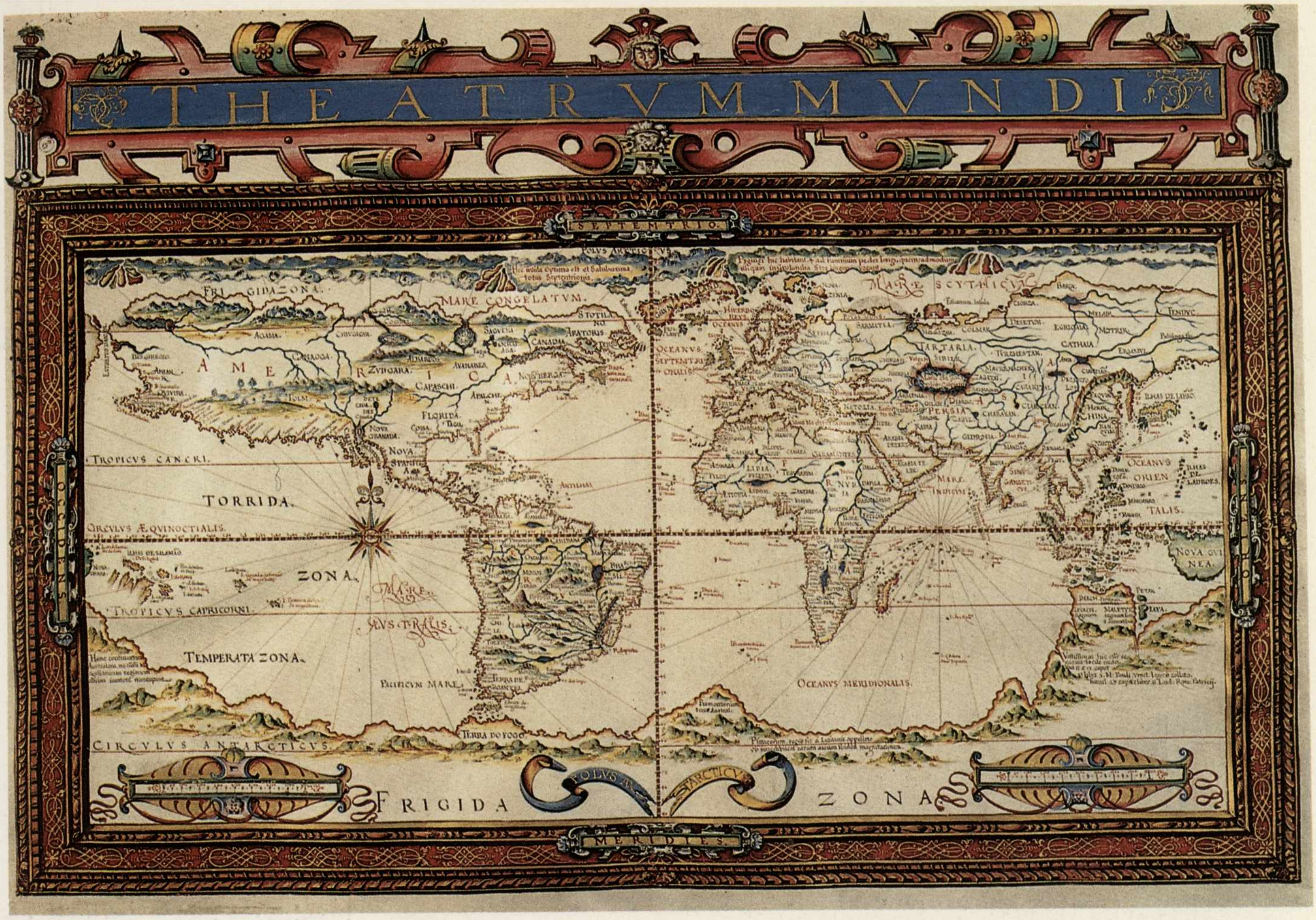
Il balletto e le feste allietarono la vita di corte fino agli ultimi decenni del Seicento; in seguito le loro allusioni, che potevano esprimersi solo tra le mura del palazzo dove principe e nobili recitavano se stessi sulla scena delegando a virtuosistiche metafore gli addottrinamenti politici e morali, non sopravvissero al mutato clima culturale. Con Vittorio Amedeo II si ebbe il definitivo trionfo del melodramma e fin dal 1689 cominciarono a lavorare anche a Torino i primi scenografi professionisti.

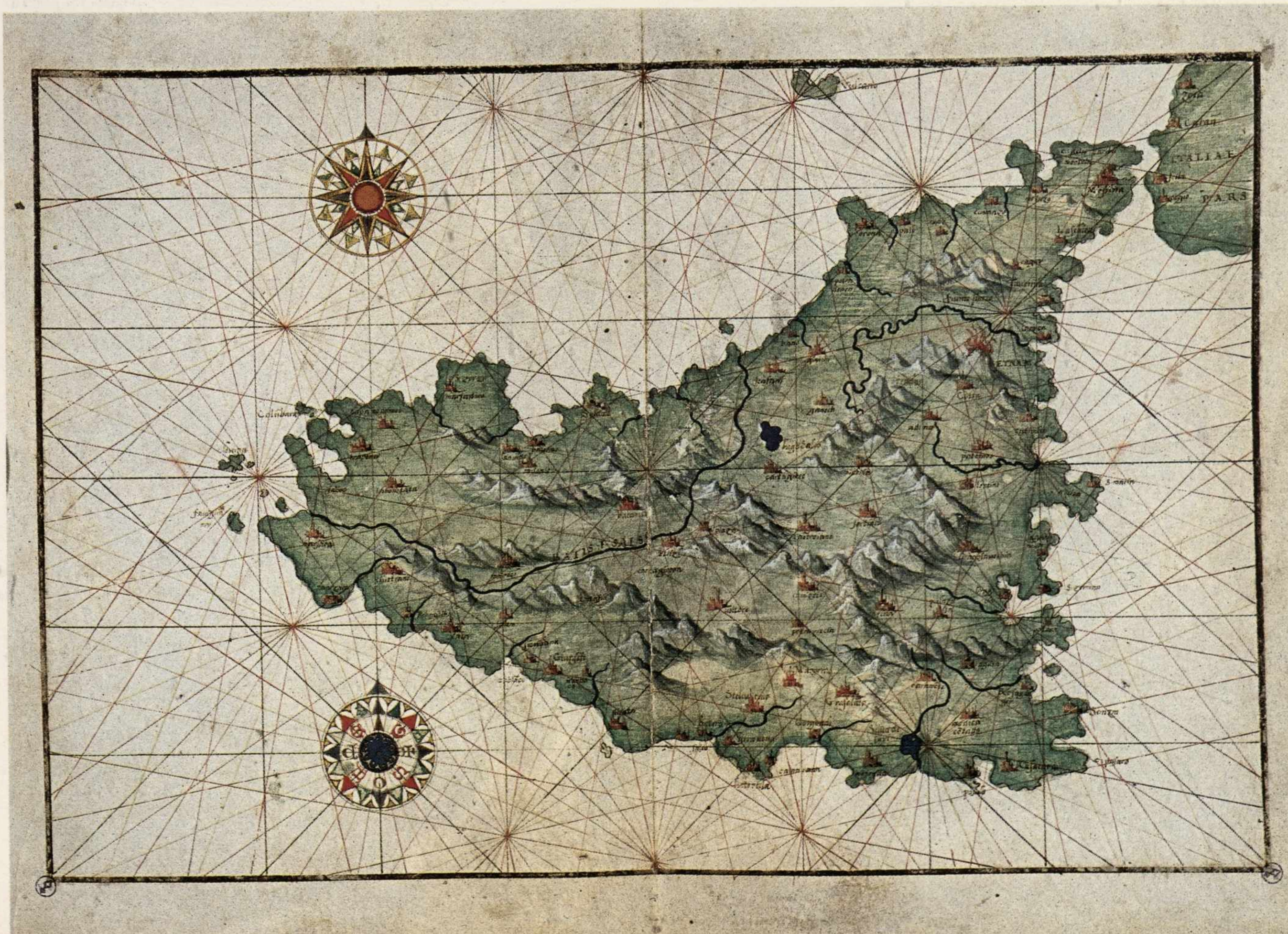
Ferdinando Galli Bibiena, inventore delle cosiddette «vedute ad angolo» e Filippo Juvarra, geniale interprete di fantasie spaziali e prospettiche, gettarono le basi di quel rinnovamento del linguaggio scenografico a cui attinsero anche i fratelli Galliari.

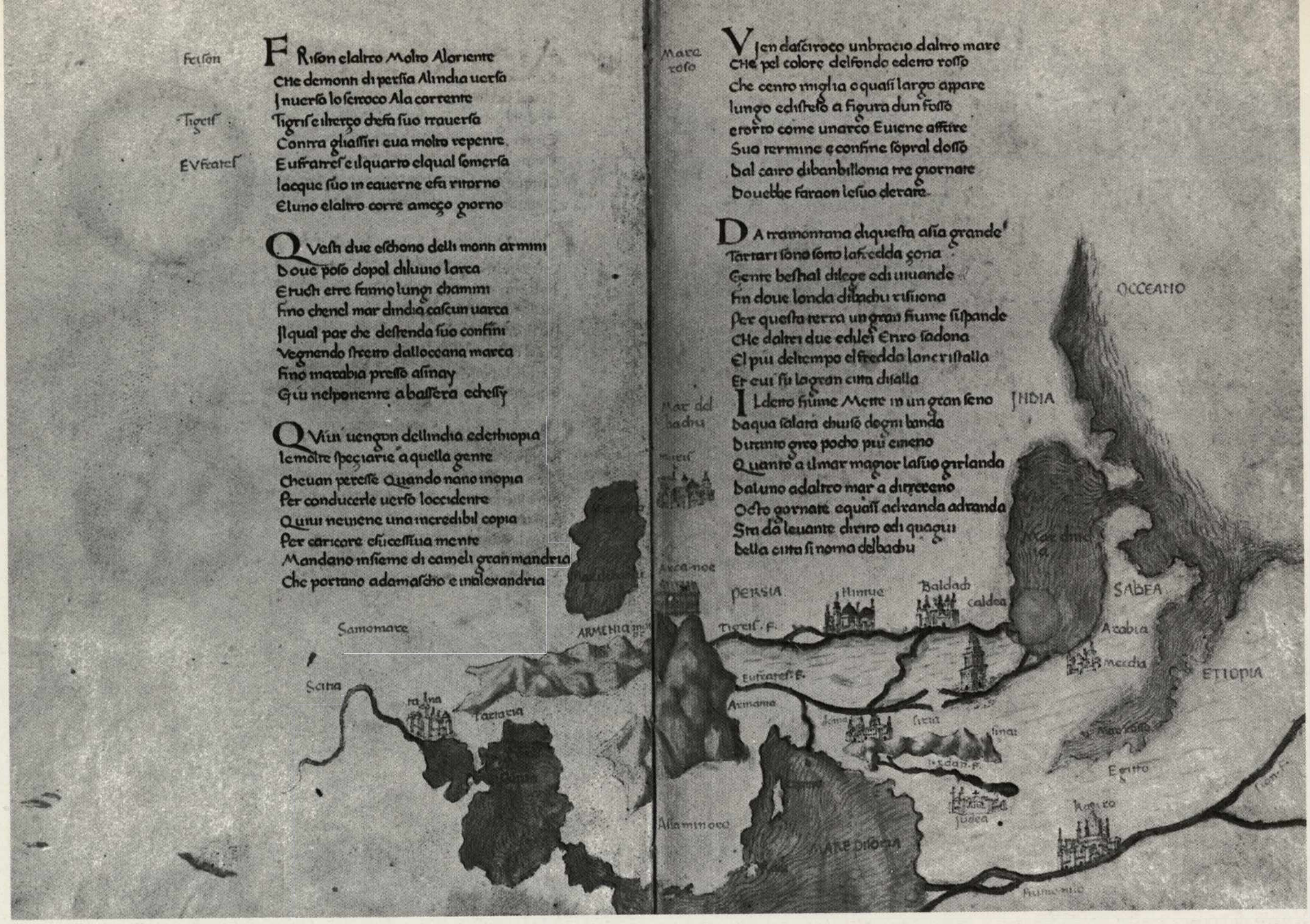
Compiuti gli studi a Milano tra il 1722 e il 1738, Bernardino e Fabrizio iniziarono nel 1748 la loro attività come scenografi al Teatro Regio di Torino.

La loro formazione si avvaleva degli insegnamenti della grande pittura e di altri modelli figurativi, ma seppe anche regolarsi su una scrupolosa osservazione dell'architettura dell'Alfieri, delle opere del Cignaroli e del Crosato o ancora degli arazzi prodotti nella fabbrica torinese (Viale Ferrero, 1980, p. 226).

Bernardino si orientò verso la decorazione pittorica, Fabri-


THEATRVM MVNDI
SEPTENTRIO
OCCIDENS
MERIDIES
FRIGIDA ZONA
AMERICA
MARE CONGELATVM
MARE SCYTHICVM
TARTARIA
PERSIA
CHINA
OCEANVS SEPTENTRIONALIS
TROPICVS CANCRI
TORRIDA
CIRCVLVS ÆQVINOCTIALIS
ZONA
MARE INDICVM
OCEANVS ORIENTALIS
NOVA GVINEA
TROPICVS CAPRICORNI
MARE AVSTRALIS
TEMPERATA ZONA
PACIFICVM MARE
TERRA DO FOGO
OCEANVS MERIDIONALIS
CIRCVLVS ANTARCTICVS
POLVS ANTARCTICVS
FRIGIDA ZONA


ITALIAE PARS



Frison elaltro Molto Aloriente
Che demonti di persia Alindia uersa
Jnuerso lo sciroco Ala corrente
Tigris e ilterço chefa suo trauersa
Contra gliassiri eua molto repente
Eufratres e ilquarto elqual somersa
laeque suo in cauerne efa ritorno
Eluno elaltro corre ameço giorno

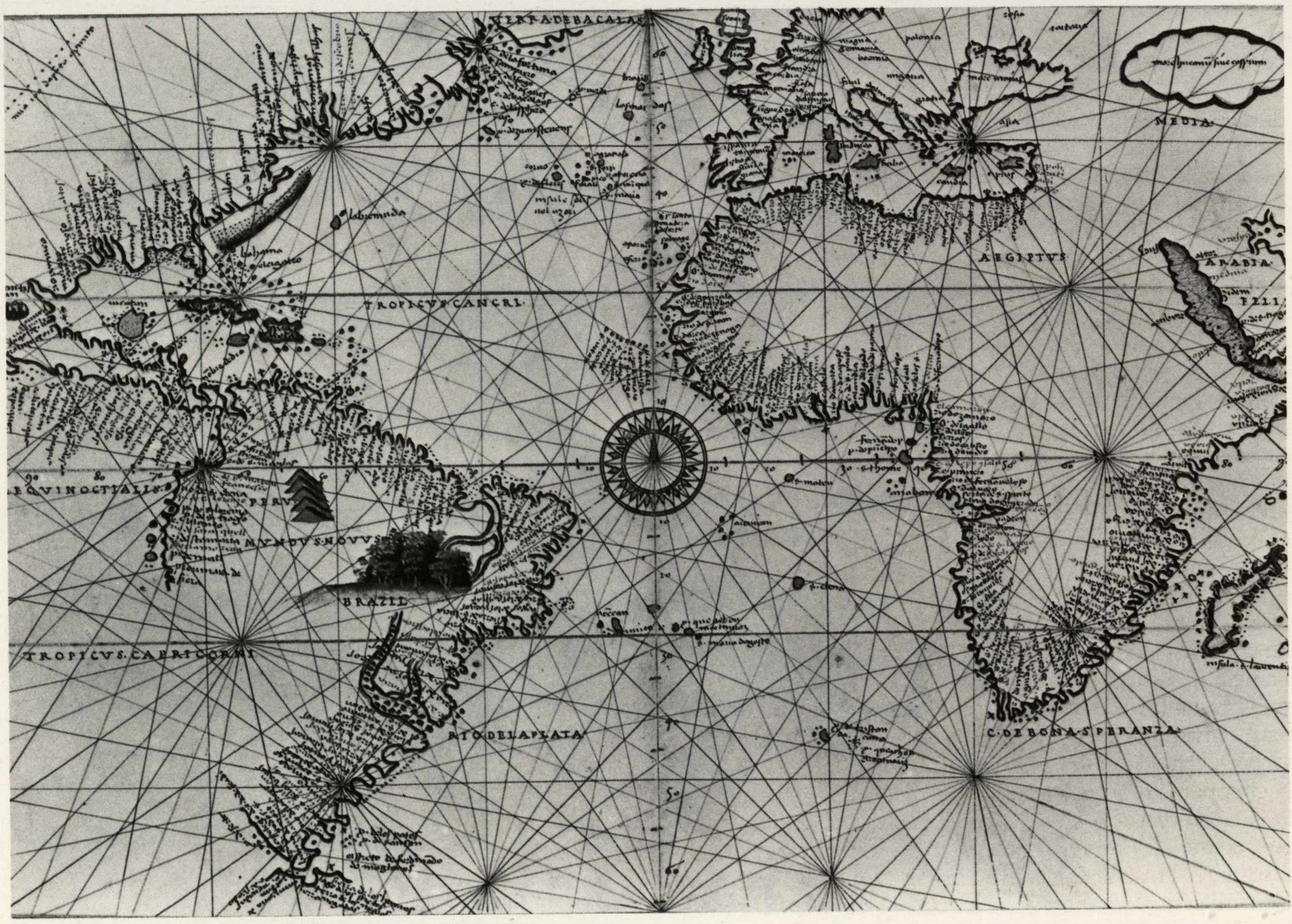
Questi due eschono delli monti armini
Doue poso dopol diluuio larca
Etuch ettre fanno lungi chammi
fino chenel mar dindia cascun uarca
ilqual par che destenda suo confini
Vegnendo streto dallocceana marca
fino marabia presso asinay
Giu nelponente abassera echessy

Quiui uengon dellindia edethiopia
lemolte speçiarie a quella gente
Cheuan peresse Quando nano inopia
Per conducerle uerso locidente
Quiui neuiene una incredibil copia
Per caricore esucessiua mente
Mandano insieme di cameli gran mandria
Che portano adamascho e inalexandria

Vien dasciroco unbracio daltro mare
Che pel colore delfondo edetto rosso
Che cento miglia equasi largo appare
lungo edistheso a figura dun fosso
etorto come unarco Euiene affare
Suo termine e confine sopral dosso
Dal cairo dibanbillonia tre giornate
Douebbe faraon lesuo derrate

DA tramontana diquesta asia grande
Tartari sono sotto lafredda çona
Gente bestial dilege edi uiuande
fin doue londa dibachu risuona
Per questa terra un gran fiume si spande
Che daltri due edilei Entro sadona
El piu deltempo elfreddo lone ristalla
Et cui fu lagran citta disalla
Ildetto fiume Mette in un gran seno
Daqua salata chiuso dogni banda
Ditanto giro pocho piu emeno
Quanto a ilmar magior lasuo girlanda
Daluno adaltro mar a dirreteno
Octo giornate equasi adranda adranda
Sta da leuante diritto edi quagiu
Della citta si noma delbachu

Frison
Tigris
EVfrates
Mare roso
Mar del bachu
Arca noe
PERSIA
Ninive
Baldach
caldea
INDIA
OCCEANO
Mar dindia
SABEA
Arabia
mecha
ETIOPIA
Egitto
Kairo
Samomare
Scitia
Tartaria
ARMENIA
Tigris. F.
Eufrates. F.
Armenia
Siria
Sinai
Iordan. F.
Iudea
Asia minore
MARE DISORIA
Fiume nilo



TERRA DE BACALAOS
OCCEANO
MEDIA
AEGIPTUS
ARABIA
FELIX
TROPICUS CANCRI
AEQUINOCTIALIS
PERU
MUNDUS NOVUS
BRAZIL
TROPICUS CAPRICORNI
RIO DE LA PLATA
C. DE BONA SPERANZA
s. thome

279. *Gregorio Dati: La sfera,* carta geografica, *cc. 15v e 16r, cod. membr. miniato, 275x195.*

280. *Battista Agnese: Carta nautica,* Bacino dell'Oceano Atlantico, *tav. 5, cod. membr. miniato, 205x140.*

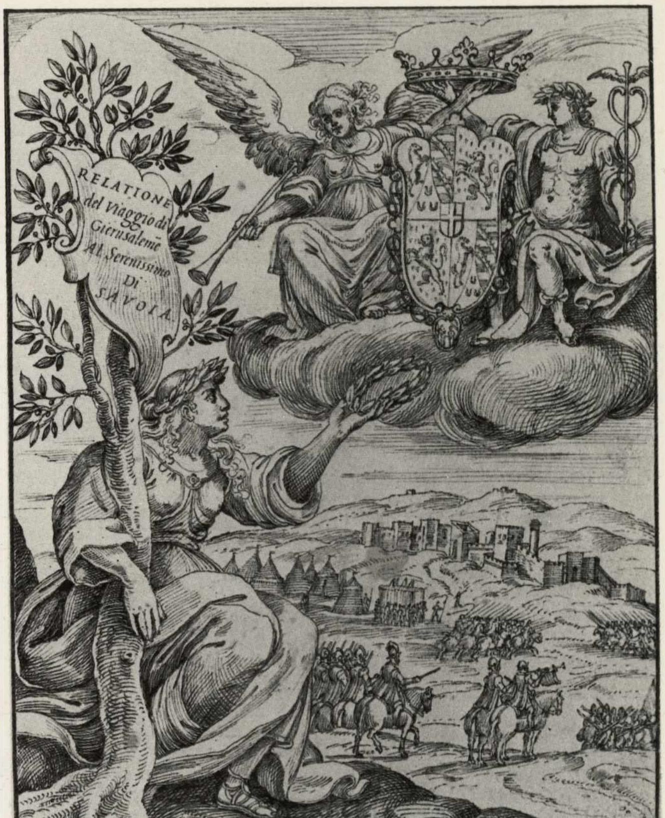
281. *Vincenzo Favi: Relatione del Viaggio di Gerusalemme 1615-1629, frontespizio, cod. cart., penna, 303x222.*

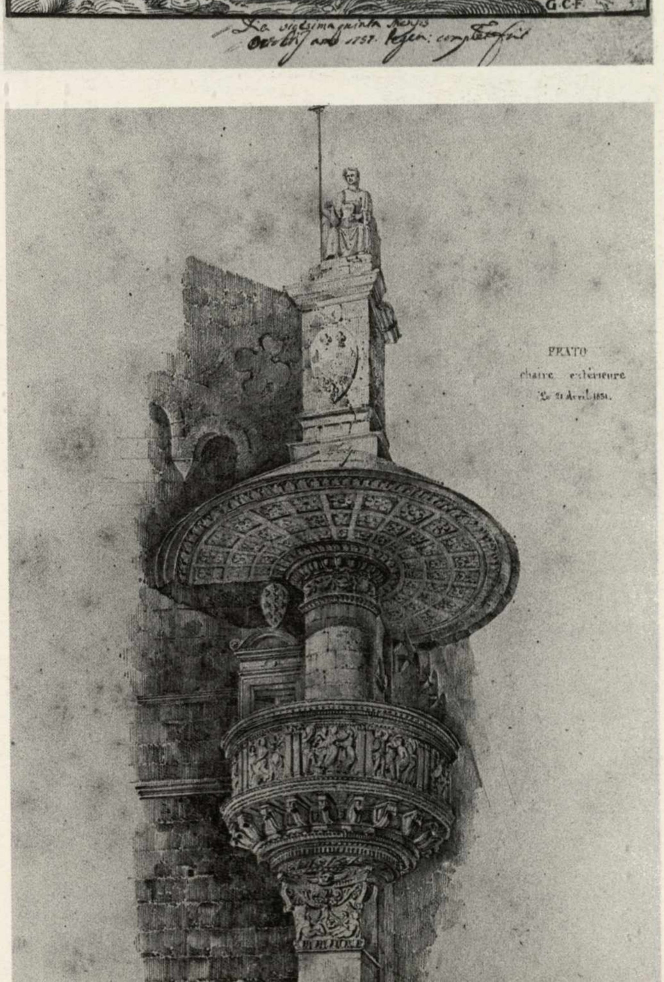
282. *Benjamin Schlick; Souvenirs d'Italie 1831-39,* Pulpito esterno del duomo di Prato, *tav. 2, tavv. cart., matita e acquerello, 360x255.*

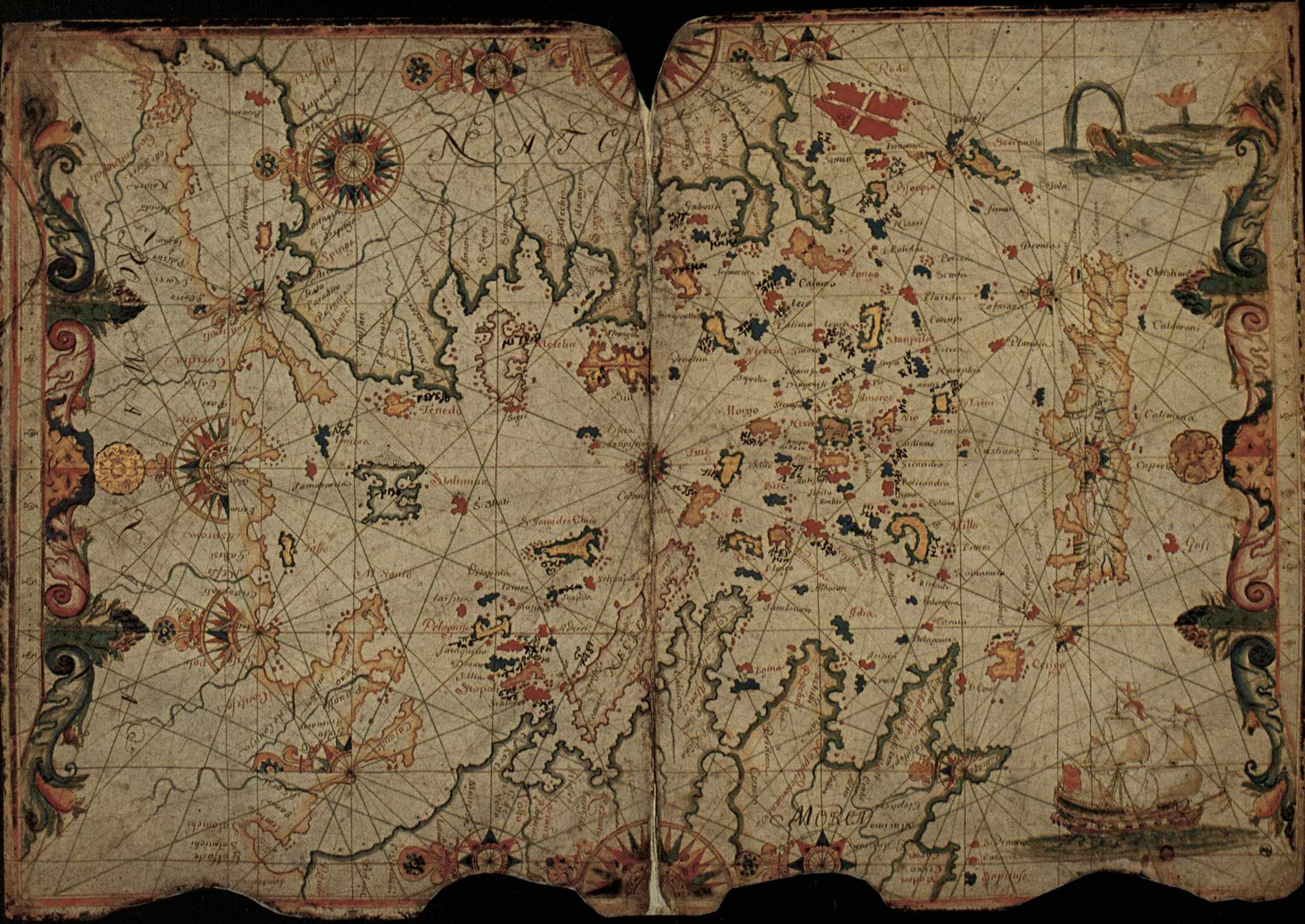
zio si dedicò al teatro traendo dallo Juvarra l'amore per l'invenzione fantasiosa, capace di tradursi in effetti spaziali di immediata rilevanza scenografica, ma smorzando l'impetuosa libertà creatrice del Messinese nelle incorniciature-diaframma della scena intesa come «quadro» secondo la distinzione tra realtà e finzione fissata dai nuovi postulati neoclassici. Il volume conservato nella biblioteca Reale, segnato Varia 327, tomo VII delle sue «Invenzioni teatrali», permette un confronto tra i «pensieri» e i «disegni» riferibili agli anni 1760-62 contribuendo a delineare la sua evoluzione artistica(42). La freschezza della pennellata carica di suggestioni pittoriche e il segno abbreviato e nervoso creano spazi scenici in cui il gioco dell'artificio e dell'effetto viene dissimulato in una limpida naturalezza.

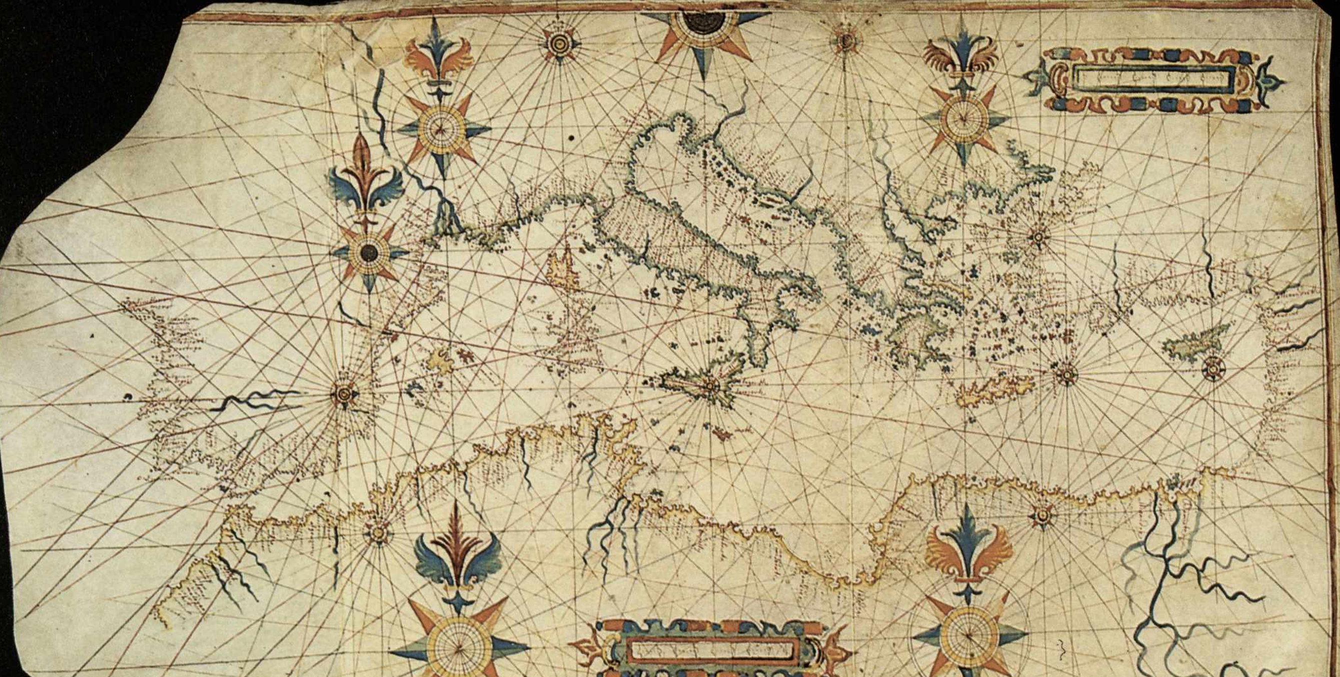
All'attività dei fratelli Galliari è legato il nome di Leonardo Marini, pittore e costumista, che con loro collaborò per circa un trentennio. Non se ne conoscono con esattezza gli estremi biografici solo in via di ipotesi fissabili tra il 1735-40 e il 1806; i suoi disegni più antichi sono datati 1769, i più recenti 1798, ma è certo che nel 1760 fosse già attivo e godesse di una discreta fama. Nella Biblioteca Reale si conservano di lui sedici volumi autografi, St. P. 1091 (un altro volume si trova nella raccolta Abegg) che contengono disegni di costumi molti dei quali possono essere riferiti a specifiche rappresentazioni teatrali, altri costituiscono un vasto repertorio di figurini dalle fogge estrose e raffinate, svolti con mano sciolta e attenti ai particolari(43). La sua produzione va di pari passo con quella dei Galliari, con cui presumibilmente condivideva scopi ed aspirazioni. Oltre alla carica di costumista, il Marini fu nominato nel 1782 «disegnatore ordinario delle camere» del Re. Della sua attività di decoratore degli ambienti di corte resta testimonianza in un album della Biblioteca Reale, Varia 218, di carte 58 per un totale di 409 disegni tracciati con segni spigliati capaci di sintetizzare ambienti, atrii, scaloni, mobili o caminetti resi più piacevoli da fresche e leggere velature acquerellate (Viale Ferrero, 1969, p. 485-504).

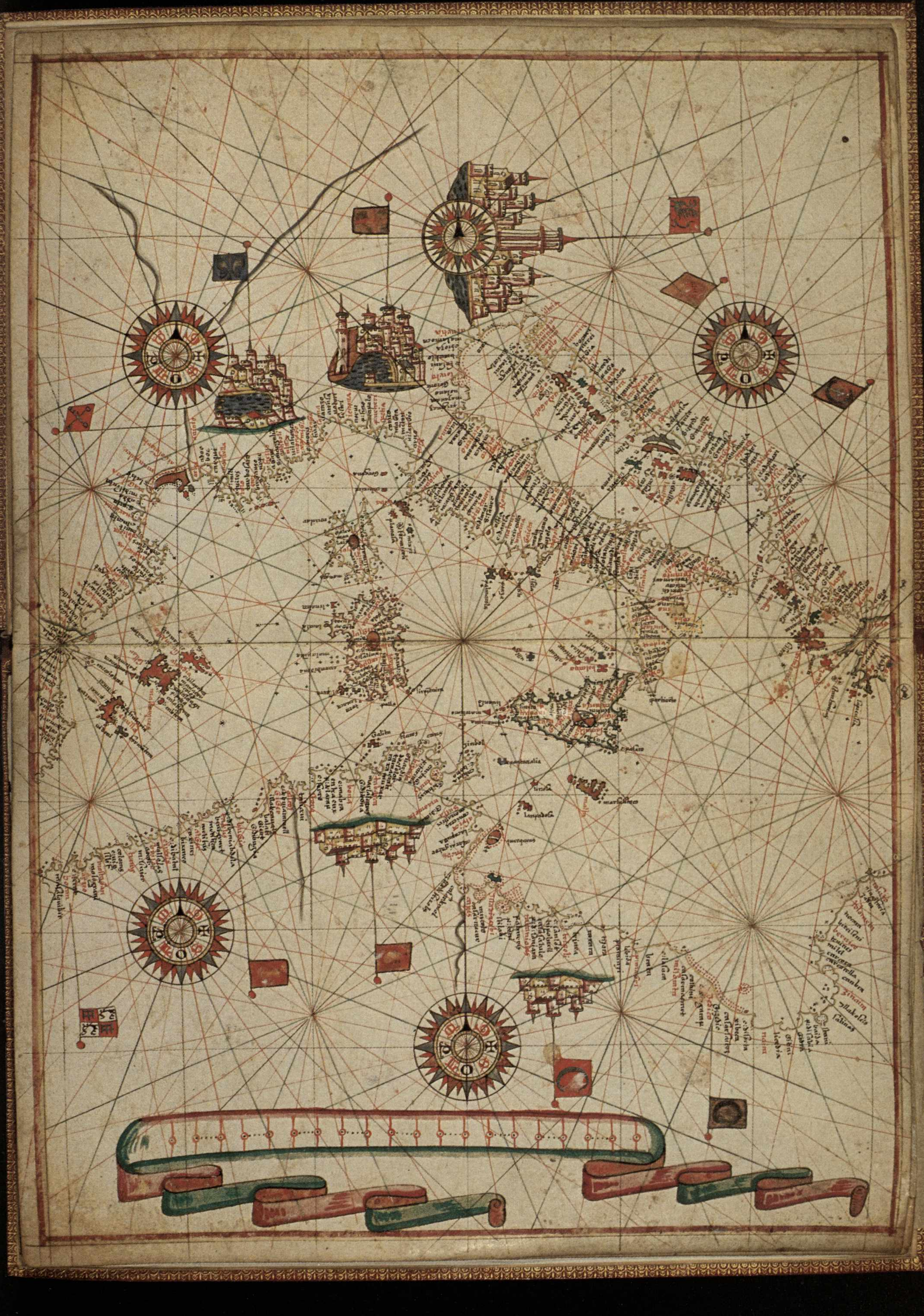
In occasione di matrimoni, battesimi, natali, la corte continuava ad addobbarsi benchè la festa avesse perso il significato politico ed ideologico assunto nel corso del XVII secolo e non funzionasse più come modello esemplare. Nei saloni illuminati a giorno, nei giochi caleidoscopici dei fuochi d'artificio, nei bizzarri travestimenti e nella profusione dei belletti si consumavano gli ultimi afflati di un'epoca che ormai si rifugiava tra le delizie dei giardini e nella ricerca del passato vagheggiando il ritorno ad una felicità naturale. Le feste per le Nozze di Maria Teresa di Savoia col Principe di Francia il conte Filippo d'Artois, 17 e 20 ottobre 1773, si svolsero nella palazzina di Stupinigi, lontano dal centro urbano. Inventore degli apparati fu l'architetto Mario Ludovico Quarini (1736-1808), coadiuvato da Ludovico Bo, della cui opera resta testimonianza in un codice segnato St. P. 960, ricco di 11 tavole acquerellate (altre 2 versioni sono conservate all'Archivio Storico, sez. prima) e in numerosi disegni(44). Prive di soluzioni originali, le «invenzioni» del Quarini si richiamano a formule convenzionali, sperimen-


RELATIONE del Viaggio di Gierusaleme Al Serenissimo Di SAVOIA.
G·C·F.
La vigesimaquinta mensis
Octobris anno 1651. ... completum fuit




Rodi
Scarpanto
Tenedo
Stalimene
Cerigo
MOREA





Pagine precedenti

283. *J.F. Roussin: Carta nautica, 1673,* Mar Egeo e isole, *c. 2r, membr. miniata, 394x575.*

284. *J.F. Roussin: Carta nautica, 1673.* Bacino del Mediterraneo, *c. 1r, membr. miniata, 429x753.*

285. *Giovanni Martines: Carta nautica, 1586,* Bacino del Mediterraneo, *tav. IV, membr. miniata, 320x220.*

286. *Anonimo del sec. XIX: Costumi indiani,* Suonatori, *c. 42r, album cart., matita e acquerello, 315x257.*

287. *Bartolomeo Pinelli: Costumi del popolo di Roma, 1809,* Zampognari, *c. 15r, album cart., matita e acquerello, 223x278.*

tate da una lunga tradizione rispetto alle quali rischiano di apparire «strutture sorpassate e manierismi abusati» (Bertagna, 1977, p. 9). Al medesimo retaggio culturale appartiene la relazione del matrimonio della Principessa Giuseppa Maria Luisa Benedetta di Savoia col Principe Stanislao Saverio conte di Provenza, celebratosi nel 1771, St. P. 22, scritta da Andrea Resca, usciere di camera di S.M.. Il volumetto autografo porta la dedica a Vittorio Amedeo III e consta di 99 fogli tra cui 4 disegni di apparati eseguiti dall'Autore. Dello stesso è la descrizione degli apparati funebri di S.A.R. Eleonora Maria Teresa Principessa di Savoia, del 15 agosto 1781, Varia 309; il codice di 13 carte riporta le lapidi e le iscrizioni del mausoleo della detta principessa nella chiesa di San Giovanni.

A circostanza più gioiosa si riferisce il Varia 468 Descrizione de' Balli da eseguirsi nel Dramma d'Andromaca opera prima del Carnevale del 1781 inventati e composti dal signor Filippo Beretti e del 1833 è il Progetto di Sala per le solenni udienze, servibile anche per il ballo nel Reale Palazzo di Torino, presentato al Re dall'architetto Carlo Mosca, segnato St. P. 961.

Carte nautiche, relazioni di viaggio e album di costumi

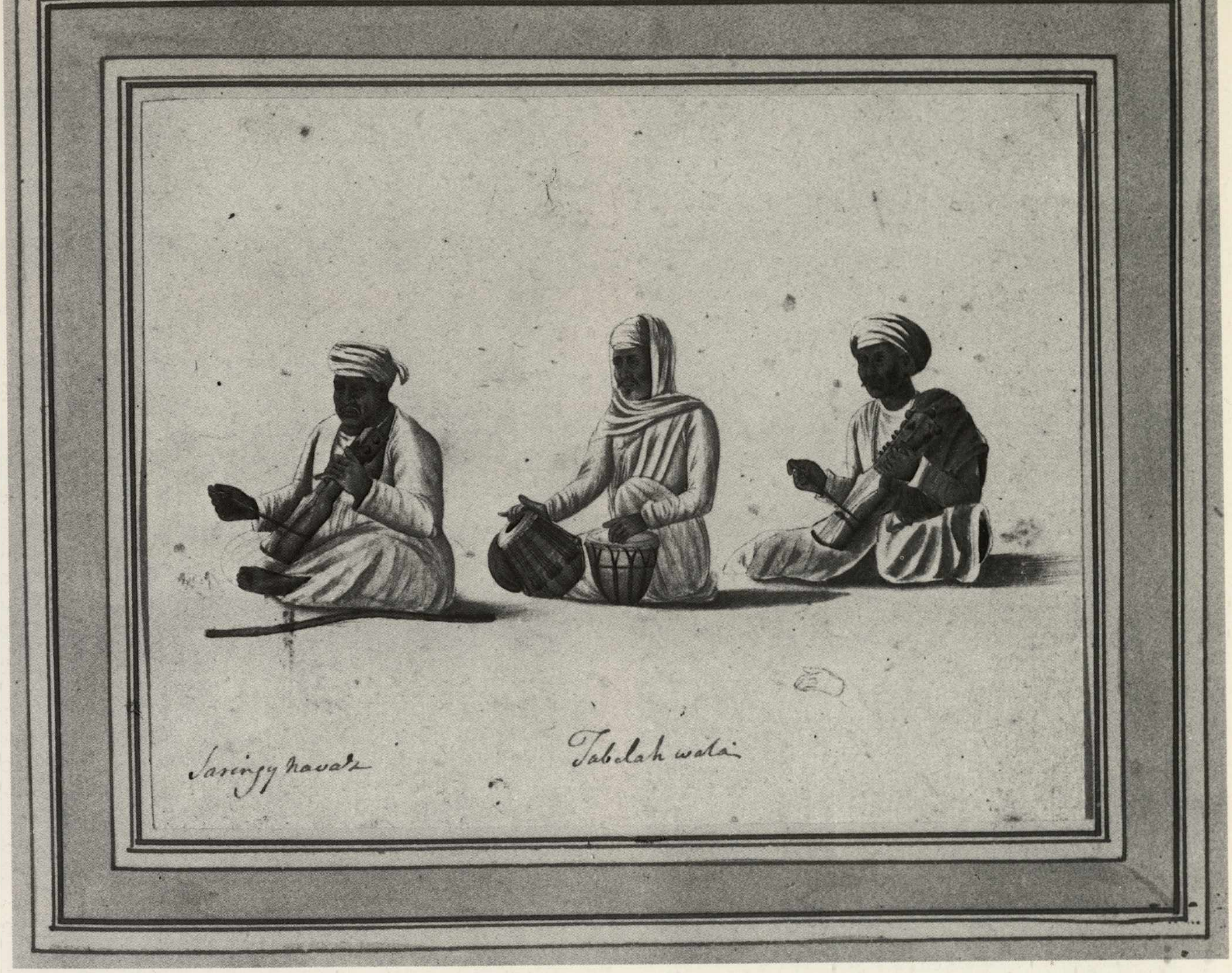
Il codice La Sfera, Varia 123, che citiamo in apertura di questo capitolo, è un poemetto in quattro canti attribuito a Leonardo o Gregorio (Goro) Dati, ma più verosimilmente assegnabile a quest'ultimo, che ci è giunto in numerose versioni manoscritte e a stampa a partire dal 1513(45). Il presunto autore, nato a Firenze nel 1362 e morto in patria nel 1435, fu mercante, politico, storico e scrittore; a lui si deve una Istoria di Firenze, interessante cronaca in forma di dialogo e il Libro segreto, raccolta di memorie familiari. L'interesse de La Sfera non risiede precipuamente nelle argomentazioni astronomiche, che non hanno certo pretese di scientificità, bensì nel corredo di disegni disposti ad illustrazione del testo, che derivano indubbiamente da un'unica fonte e che tradiscono strette analogie con le carte nautiche più antiche. Tale parentela figurativa ci avvia all'esame dei manoscritti riuniti nella prima parte di questa sezione (premettiamo che si è preferito utilizzare il termine «carta» piuttosto che «portolano», definizione con la quale la moderna critica scientifica designa esclusivamente le guide di descrizione costiera).

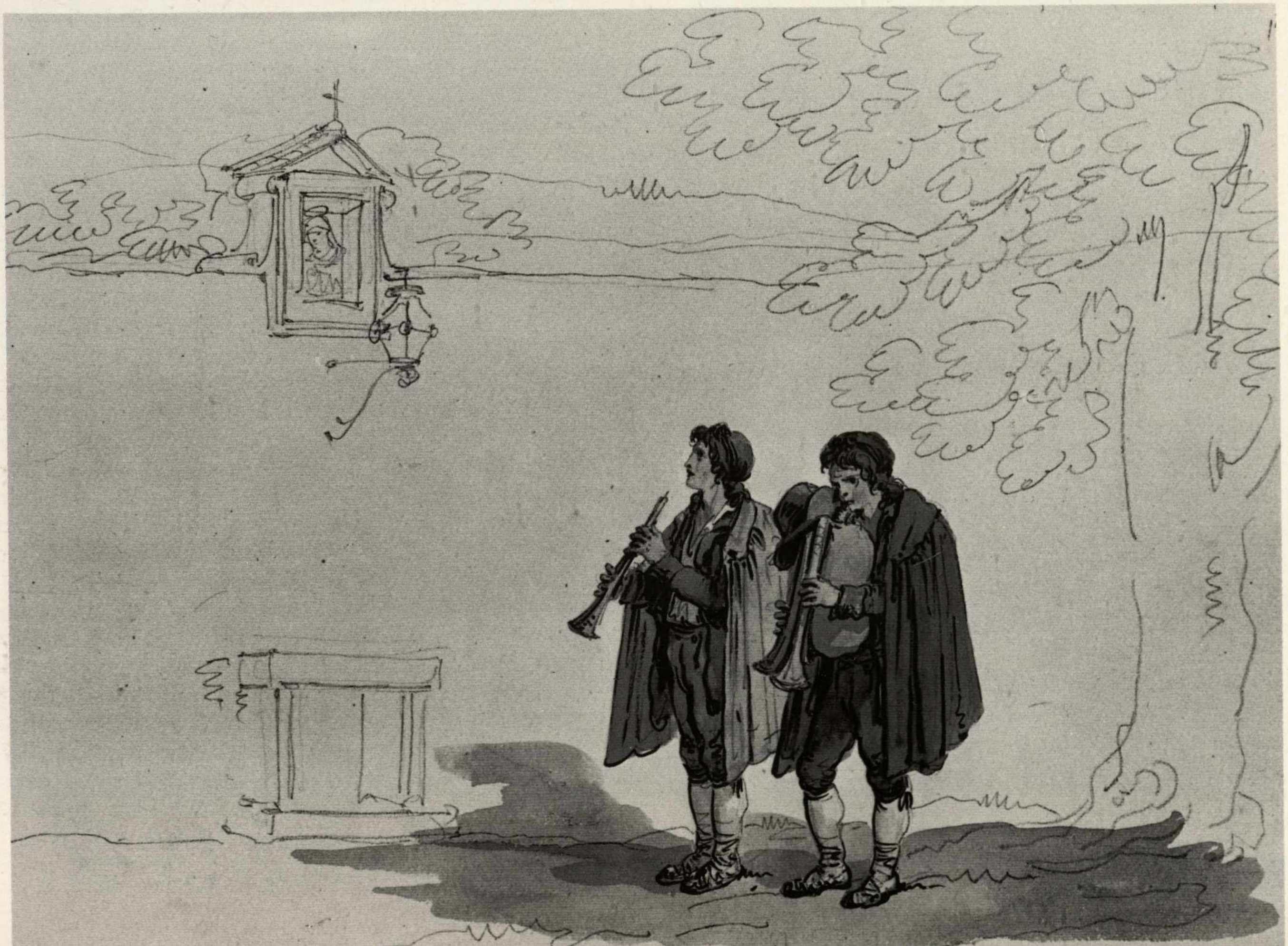
La carta nautica ebbe in origine scopi esclusivamente pratici: strumento indispensabile di marinai e mercanti, nasceva dalla loro diretta esperienza e dal loro spirito d'osservazione con risultati di sorprendente verosimiglianza rispetto agli attuali grafici delle coste e delle terre. Come è stato ormai accertato poté venir costruita solo grazie all'ausilio della bussola, per questa e altre ragioni i geografi sono concordi nel ritenerla una creazione originale dell'epoca medievale; ne è riprova il fatto che non ci sono pervenute carte nautiche anteriori al XIII secolo(46). I centri di maggiore produzione furono la Spagna, il Portogallo, in Italia Genova, Venezia, Ancona e solo all'inizio del Cinquecento Messina. La cartografia esprime innanzitutto «il modo in cui l'uomo si pone in relazione con la terra»(47), ne rispecchia la concezione e le conoscenze, ma anche le credenze religiose e i pregiudizi scientifici, cosicchè isole leggendarie e fantastiche potevano convivere con la precisione e la verità dei contorni.

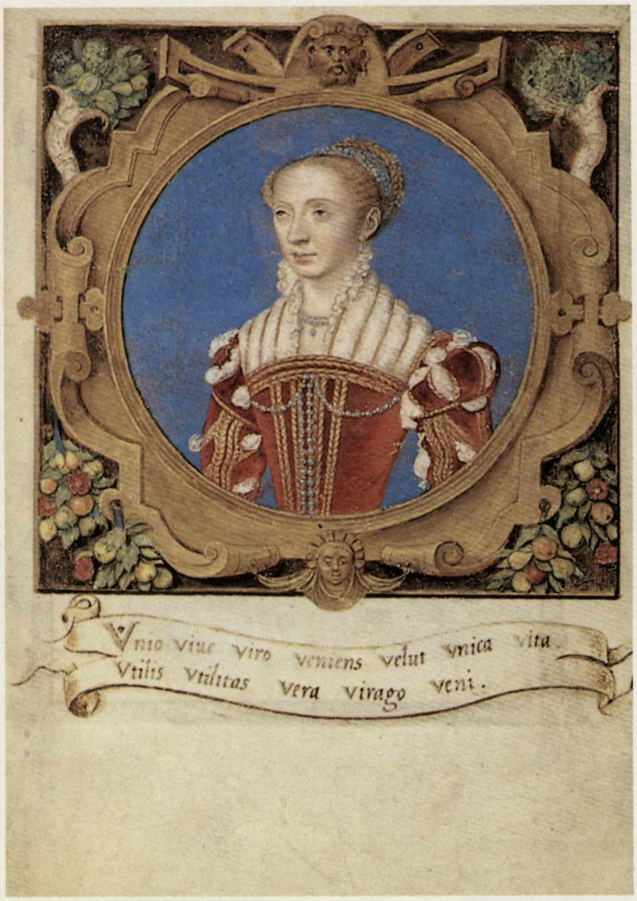
Le carte erano disegnate con inchiostri neri, rossi e colorati su pergamene rese bianche e levigate con opportuna preparazione; per difenderle dalla veloce usura causata dall'umidità, dalla salsedine e dalla temperatura, venivano arrotolate su bastoni. Ma le opere a noi pervenute sono nella massima parte quelle destinate alle collezioni private di eruditi e di principi come dimostrano le ricche decorazioni che ne facevano oggetti preziosi e ricercati. Un valido esempio è il prestigioso Theatrum orbis terrarum eseguito da Juan Baptista Lavanha e Luis Teixeira per la duchessa Caterina d'Austria (Varia 221).

L'atlante, iniziato probabilmente nel 1597, poco prima della morte della detta duchessa e terminato solo nel 1611-12, consta di 32 pagine separate l'una dall'altra da fogli di raso rosso (Promis, 1874, pp. 781-784; Cortesão e Texeira da Mota, IV, 1960).

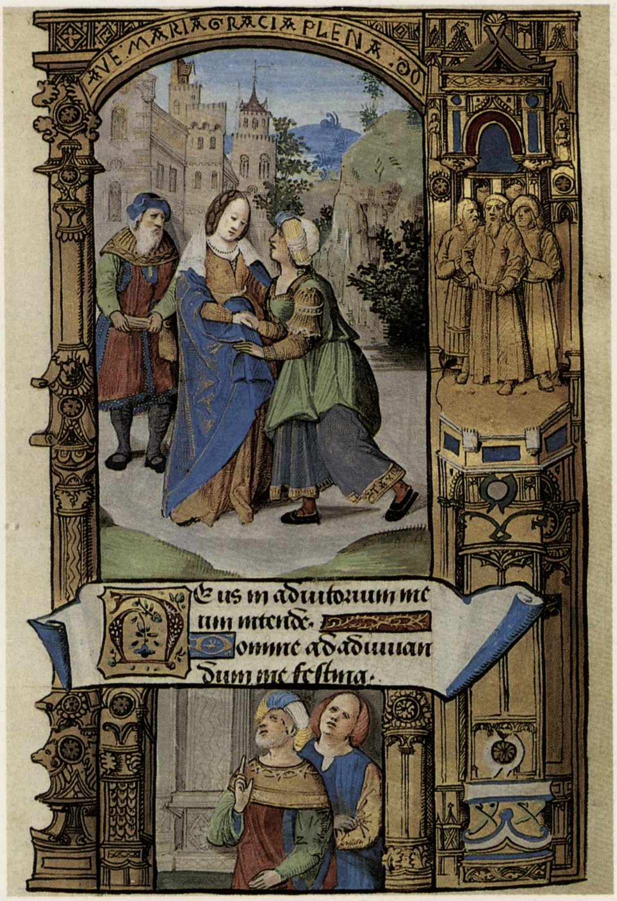
La carta O. XVI [2] datata Valladolid 1522, fu eseguita da Nuño Gargia de Toreno e raffigura l'Oceano Indiano e le Isole Molucche. Di provenienza spagnola, ma realizzato presumibilmente da un cartografo italiano è il planisfero segnato O. XVI [1], datato 1523 e composto da tre pergamene congiunte di complessivi millimetri 2570x1120. Il Magnaghi nel 1929 vi dedicò un approfondito studio critico e ne rilevò l'importanza consistente nell'essere il primo esemplare a noi noto completo di tutte le caratteristiche delle carte ufficiali che fungevano da modello e al contempo la prima rappresentazione di tutto il globo condotta in seguito ai risultati positivi della spedizione di Magellano. La carta segnata O. XVI [5], ancora del sec. XVI, consta di una sola tavola arrotolata su un bastone su cui figura il bacino del Mediterraneo, il Mar Nero, parte delle coste atlantiche fino al Mare del Nord, l'Inghilterra, la Scozia (rappresentata come isola) e l'Irlanda; la O. II. [80] relativa al solo bacino mediterraneo, è ornata da molte rose dei venti, immagini di città e della Madonna incoronata con il Bambino. Di particolare bellezza è l'opera di Jacopo Russo di Messina, firmata e datata sulla base del collo 1565. L'attività di questo cartografo, uno dei nomi più prestigiosi della scuola messinese, copre un arco di tempo di quasi sessant'anni. L'Almagià nel 1957 (pp. 301-319) menzionò quattordici carte di suo pugno conservate nelle biblioteche italiane e straniere, tra cui quella di Torino può a ragione essere considerata uno degli esemplari più completi e riccamente miniati. Il Varia 15 è un atlante della metà del sec. XVI composto di otto tavole, la prima e l'ultima forse di mano diversa, proveniente dalla Biblioteca dei Marchesi di Ca-


Saringy navaz
Tablah wala



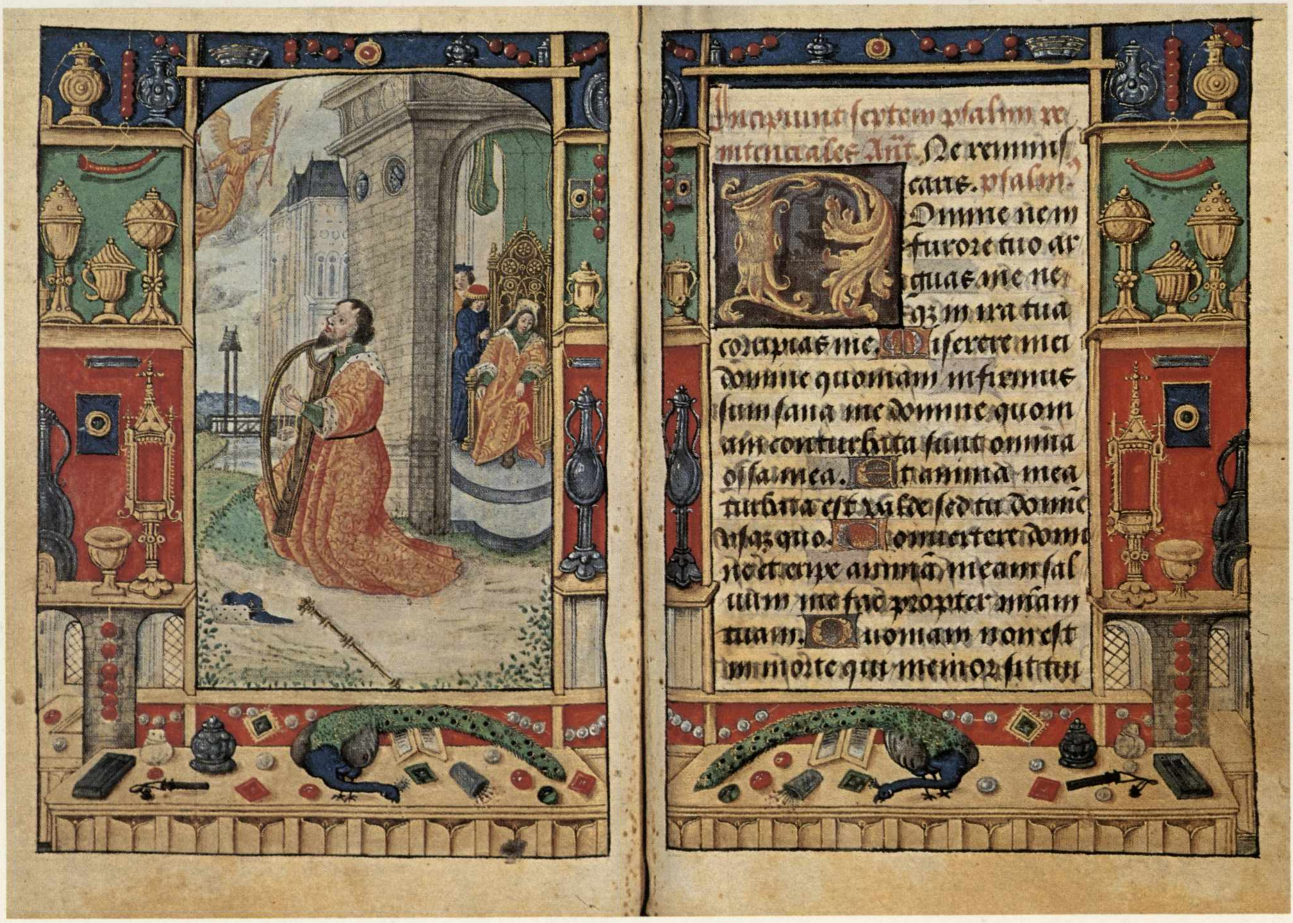


Vnio viue viro veniens velut vnica vita
Vtilis vtilitas vera virago veni.



AVE MARIA GRACIA PLENA DO

Deus in adiutorium meum intende. Domine ad adiuuandum me festina.



Incipiunt septem psalmi penitenciales. Ant. Ne reminiscaris. psalm. Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripias me. Miserere mei domine quoniam infirmus sum sana me domine quoniam conturbata sunt omnia ossa mea. Et anima mea turbata est valde sed tu domine usque quo. Convertere domine et eripe animam meam salvum me fac propter misericordiam tuam. Quoniam non est in morte qui memor sit tui

288. *Scuola francese della metà del sec. XVI: Libro di preghiere,* Margherita de Valois, *c. 22r, cod. membr. miniato, 155x110.*

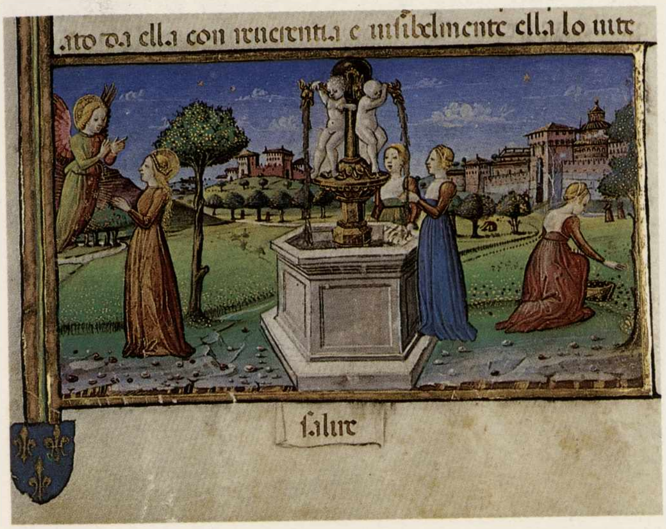
289. *Anonimo miniatore di scuola francese della fine del sec. XV: Livres d'Heures,* Visitazione, *c. 42r, cod. membr. miniato, 200x135.*

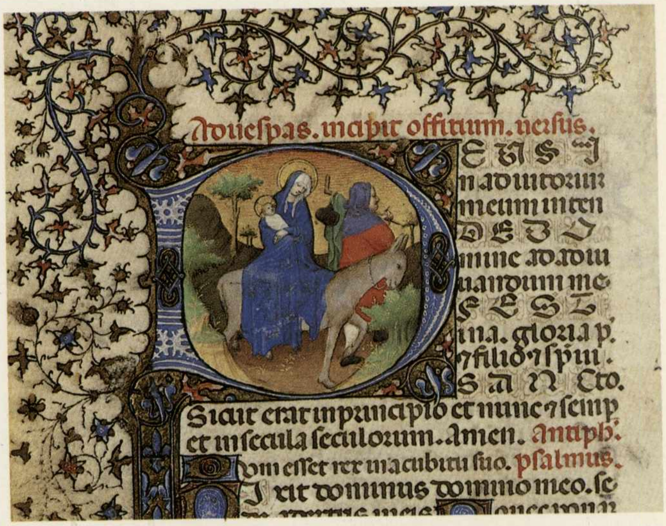
290. *Anonimo miniatore fiammingo dell'inizio del sec. XVI: Heures de la Sainte Vierge,* Apparizione dell'angelo a Davide, *cc. 114v e 115r, cod. membr. miniato, 130x95.*

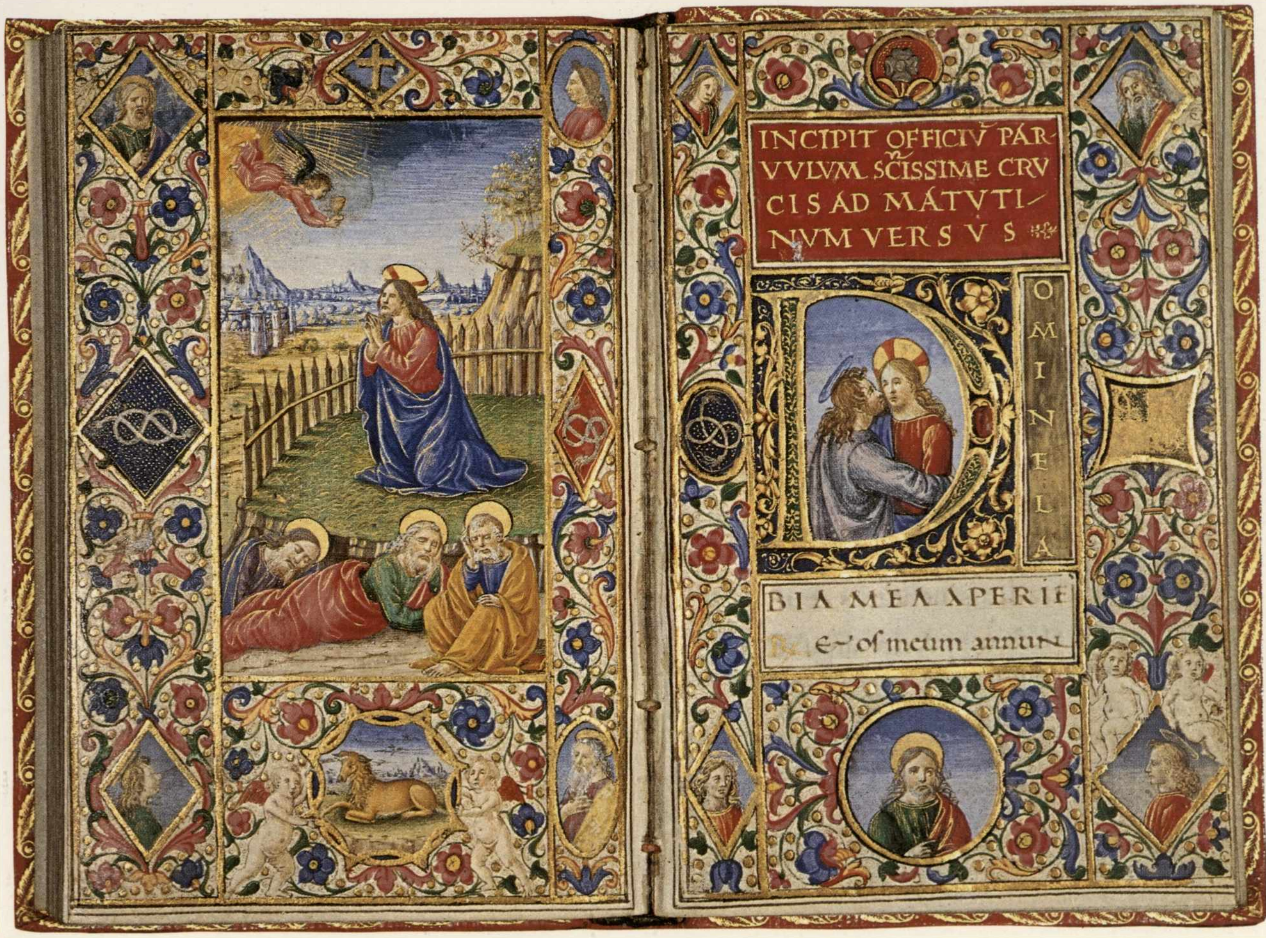
291. *Cristoforo de Predis: Leggendario,* 1476, L'Angelo appare alla Vergine e alle donne presso una fontana marmorea, *c. 32v, cod. membr. miniato, 264x182.*

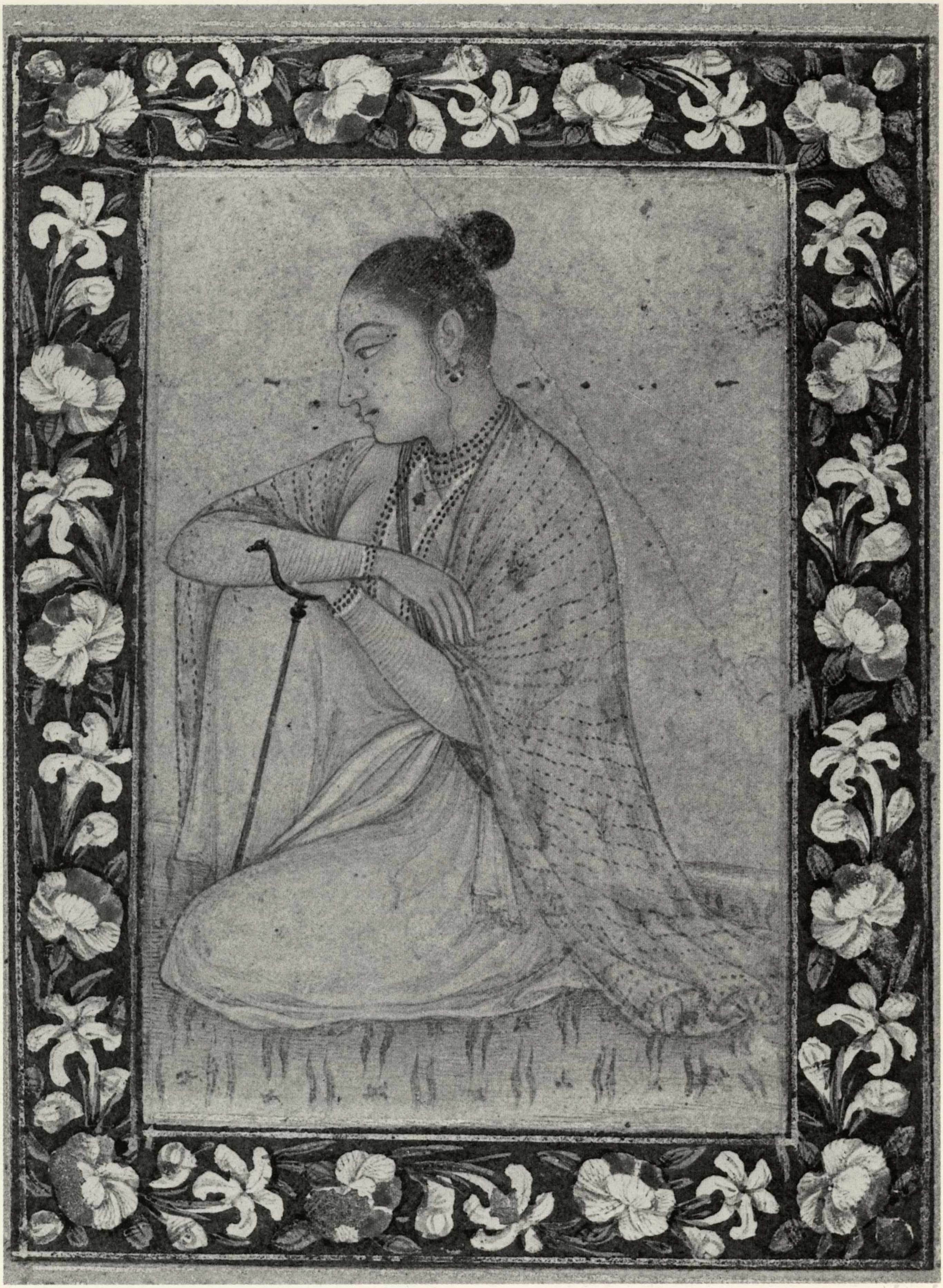
292. *Maestro del Libro d'Ore Boucicaut e bottega: Officium Beatae Mariae Virginis,* Fuga in Egitto, *c. 25v, cod. membr. miniato, 193x140.*

293. *Attavante degli Attavanti: Officium Sanctissimae Crucis,* Orazione nell'orto e bacio di Giuda, *cc. 60v e 61r, cod. membr. miniato, 130x75.*


ato da ella con reucrentia e usibelmente ella lo inte
salut


Ad vesperas. incipit officium. versus.
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in secula seculorum. Amen. Antiph.
psalmus.


INCIPIT OFFICIV PARVVLVM SCISSIME CRVCIS AD MATVTINVM VERSVS
DOMINE LABIA MEA APERIES
Et os meum annun



294. *Anonimo artista persiano: Album calligrafico e pittorico, tav. 49, cart. miniato, 107x68.*

295. *Scuola francese della 2ª metà del sec. XV: Christine de Pizan, Livre des faiz d'armes, c. 90v, cod. cart. miniato, 280x200.*

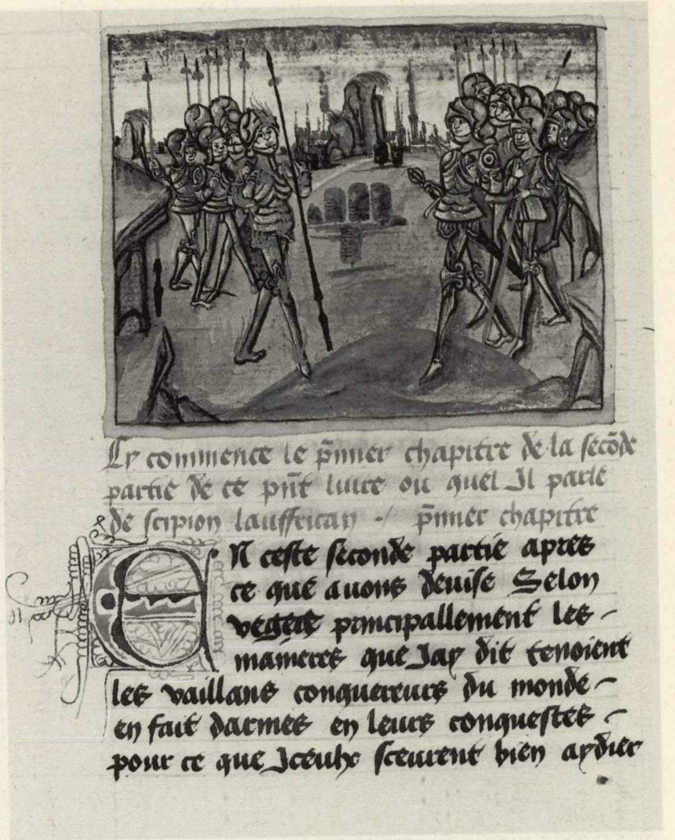
296. *Cerchia del Maestro de Christine de Pizan del sec. XV: Vegece, L'Art de Chevalerie, c. 5r, cod. membr. miniato, 310x225.*

vour di cui conserva l'*ex-libris* all'interno del piatto. Più interessante il Varia 148, bellissimo atlante corredato di 29 tavole che appartenne ai Martinengo di Brescia, dei quali si vede lo stemma con il collare dell'Ordine di S. Michele e che ha conservato la legatura originale con motivi architettonici di gusto rinascimentale, intarsi di pelle di diverso colore e arabeschi dorati. Fu spesso attribuito a Battista Agnese (genovese, ma attivo a Venezia tra il 1527 e il 1564) e pertanto associato al Varia 115, atlante di 14 fogli piegati nel mezzo e incollati verso con recto; il frontespizio reca l'arma del cardinale Guido Ascanio Sforza di S. Fiore, assurto alla carica nel 1534 e morto nel 1564. Il Magnaghi (1908, pp. 65 e sgg.), entrando nel merito della questione attribuzionistica, confermò la paternità dell'Agnese per il Varia 115, ma la contestò al sopracitato Varia 148 suffragando con convincenti argomenti la propria tesi(48). Il Varia 178 è una graziosa carta d'Italia di soli mm. 196x245, eseguita tra il 1565 e il 1572 per Papa Pio V del quale reca lo stemma miniato; è montato su bastone e conservato entro teca cilindrica di legno. Il Varia 188 consta di due carte, entrambe eseguite prima del 1566 e il Varia 165 di cinque tavole firmate e datate «Joan Martinez En Messina Año 1586» finemente miniate(49). Infine vanno segnalate le due carte eseguite a Venezia dal Roussin nel 1675, Varia 194 bis, ambedue raffiguranti il bacino del Mediterraneo, ma diverse nell'apparato decorativo(50).

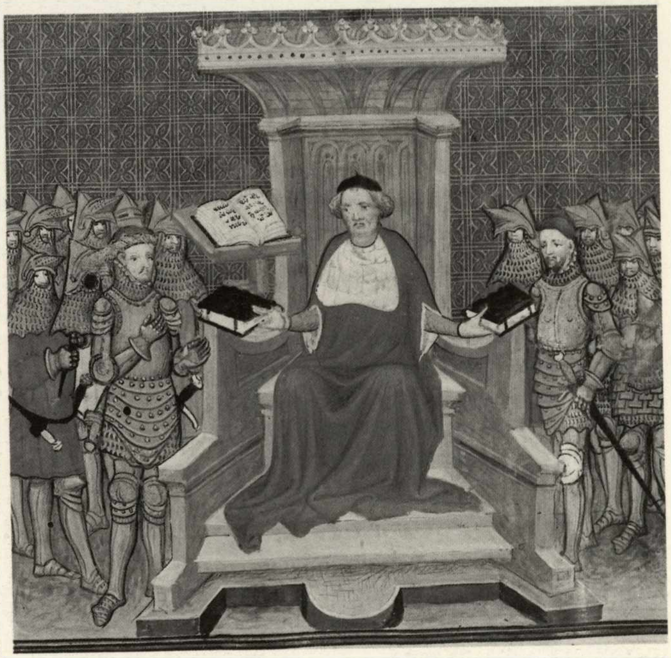
Passando ora alle relazioni di viaggio, una particolare attenzione va prestata al manoscritto finora inedito, Relatione del viaggio di Gerusalemme Al Serenissimo D. Carlo Emanuele Duca di Savoia 1615-29, conservato nella sezione Casa Savoia II. 12. L'autore Vincenzo Favi (o Fava, ma non Fani come è stato scritto sul piatto del volume), cavaliere bolognese, nominato fra gli Anziani nel 1605, ma menzionato dallo Zani dal 1580 sino all'anno 1643(51), compì numerosi viaggi dei quali redasse relazioni, alcune stampate nel Genio Vagante (vol. I, 1691, pp. 269-305). Nessuna notizia sembrava invece pervenuta intorno al resoconto del Viaggio di Terrasanta ricordato anche dall'Amat di S. Filippo(52) e che riteniamo potersi identificare con il manoscritto conservato nella Biblioteca Reale. Il codice, arricchito di disegni a penna illustranti i luoghi santi e completo di un interessante capitolo relativo all'economia e al corso della moneta, meriterebbe uno studio critico e un opportuno confronto con i testi pubblicati dallo Zani e con alcuni manoscritti anonimi della biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna forse riconducibili al medesimo autore(53).

Del secolo XVII è il Viaggio in Francia scritto dal Lucatelli (pseudonimo Eurilio Battisodo) negli anni 1664-65 e dedicato al di lui fratello Cristoforo Dottore Collegiato in data 15 settembre 1691. Il codice è una copia fatta sui manoscritti originali con correzioni autografe dell'autore, ricco di notizie dettagliate e interessanti (Promis, scheda dattiloscritta Bibl. Reale).

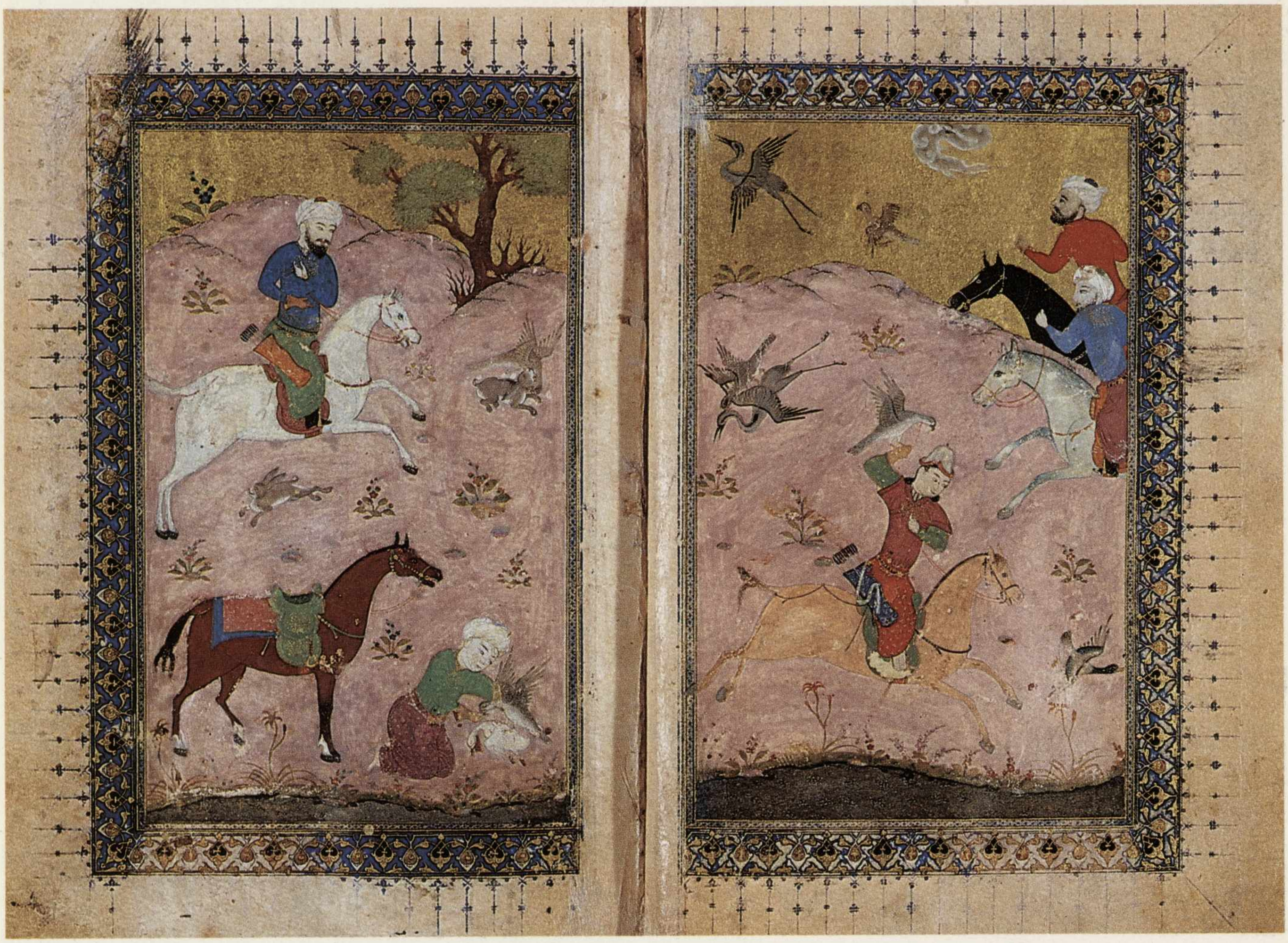
Il Varia 2 è la curiosa narrazione che il padre Paolo Vitale, predicatore cappuccino di Cuneo, fece delle sue peregrinazioni in Italia e in Francia nel 1738 e nel 1770 per una durata di 11 anni, e dedicata a Carlo Emanuele III.



Cy commence le p̃mier chapitre de la secōde
partie de ce pñt livre ou quel Il parle
de scipion lauffrican - p̃mier chapitre
En ceste seconde partie apres
ce que avons devise Selon
vegece principallement les
manieres que Jay dit tenoient
les vaillans conquereurs du monde
en fait darmes en leurs conquestes
pour ce que Iceulx sceurent bien aydier



297. *Farìd Al-Dìnᶜ Attàr (cfr.), Mantiq-Ut-Tayr: Linguaggio degli uccelli, cc. 97v-98r, persiano, egira 857 (II-III 1453), cod. cart. miniato, 180x120.*

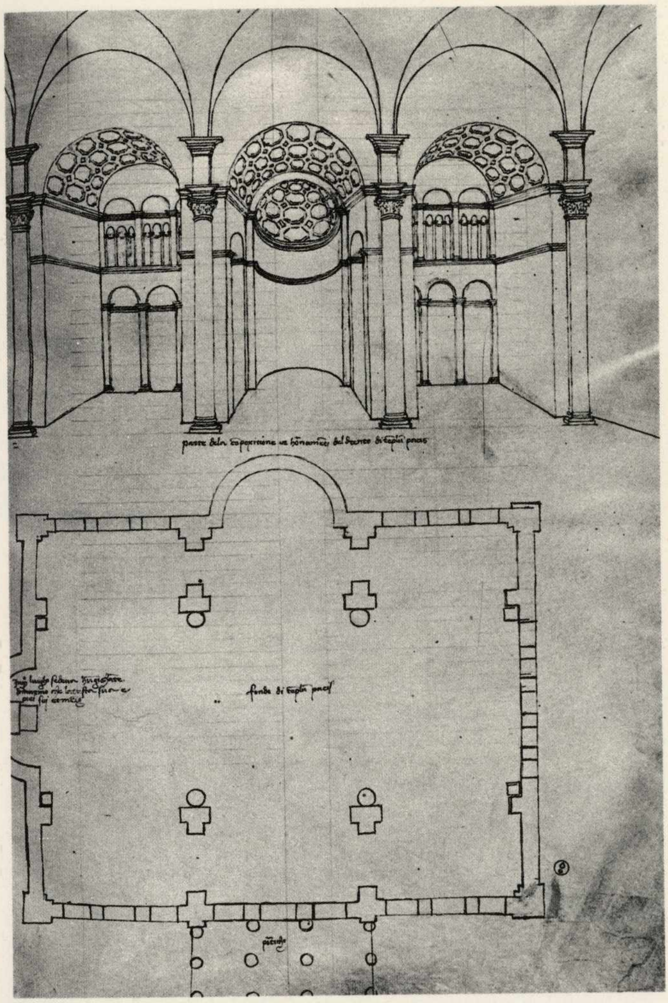


Le relazioni di viaggio si fecero via via più numerose nel corso del Settecento assurgendo a vero e proprio genere letterario. Autori ne furono religiosi che si avventurarono nelle nuove terre mossi dallo scopo di integrare le popolazioni nel grande corpo della cristianità, o esploratori-scienziati ed eruditi libertini che scorgevano nei «selvaggi», capaci di vivere senza leggi, senza re e preti, «la prova della superiorità di una morale naturale, fondata sull'istinto e sulla ragione»(54), pertanto l'attestazione dell'esistenza di un mondo diverso, libero dai mali della civiltà e in grado di alimentare quello spazio ideologico tra storia e utopia che infervorò l'uomo europeo dal Rinascimento all'Illuminismo.

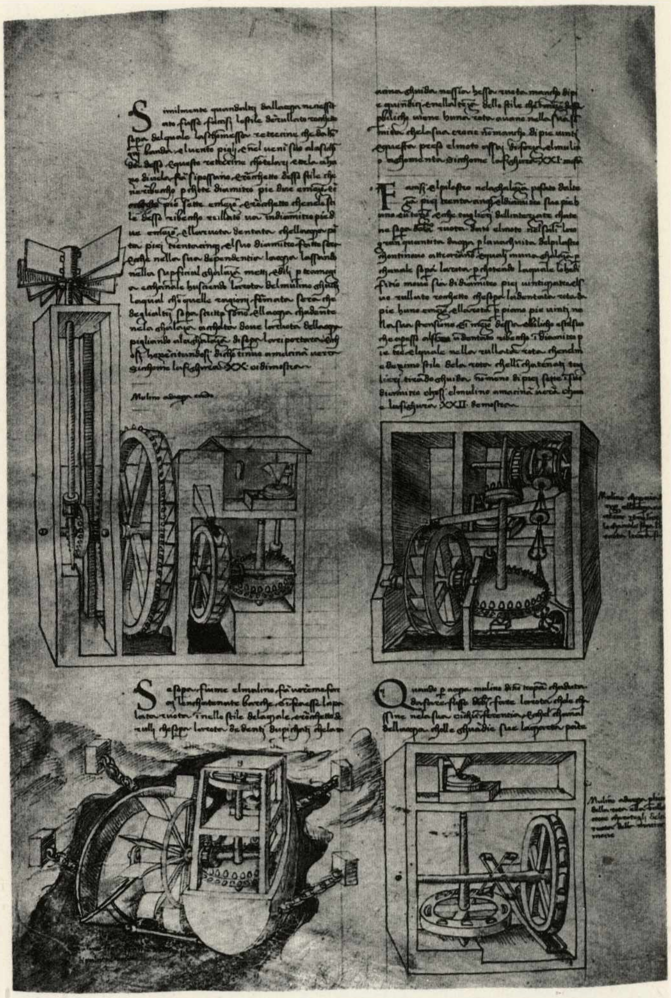
Al padre Lorenzo Maria della Concezione (al secolo Stefano Antonio Maccaneo), agostiniano scalzo e missionario Apostolico della Sacra Congregazione di Propaganda Fede, nato nel 1695 e morto nel 1772, si deve una Istoria del Tunkino, Varia 24, nella quale è descritta l'origine e il progresso di tale missione; la relazione condotta cronologicamente dal 1700 al 1745 è autografa e inedita.

Nel 1759 re Carlo Emanuele III incaricò Vitaliano Donati (1717-62), padovano, professore di botanica presso la R. Università di Torino, di recarsi in Egitto e in Levante con il duplice scopo di svolgere ricerche scientifiche e riportarne «qualche pezzo d'antichità o manoscritto raro». La missione, benchè il Donati morisse prematuramente in Oriente, fu assolta brillantemente: a Torino giunsero, oltre agli oggetti destinati al Museo di Storia Naturale del Valentino, interessanti reperti archeologici, tra cui la statua di Ramesse II, quella della dea Sekhmet e della dea con il diadema hathorico che costituirono uno dei primi nuclei del Museo Egizio. Nella Biblioteca Reale si conservano il Ragguaglio del viaggio d'Egitto ecc., Varia 307, scritto da un ignoto compilatore che riunì il materiale lasciato dal Donati e che trascrisse presumibilmente il Giornale di Viaggio, Varia 291, a cui va congiunto il Varia 293 e il Varia 292 contenente lettere e spese relative alla spedizione(55). Circa un secolo dopo Paul Émile Botta (1802-70), archeologo francese di origine italiana, figlio del noto storico Carlo Botta, arricchiva le collezioni del Louvre di opere assire da lui raccolte durante i lunghi soggiorni in Egitto, Arabia, Siria, per incarichi diplomatici, tra cui la famosa tomba del re assiro Sargon I, scoperta a Khoršabad. Dei suoi viaggi resta notizia

298. *Francesco di Giorgio Martini: Trattato d'architettura civile e militare, c. 76r, cod. membr. matita, penna acquerello, 380x265.*



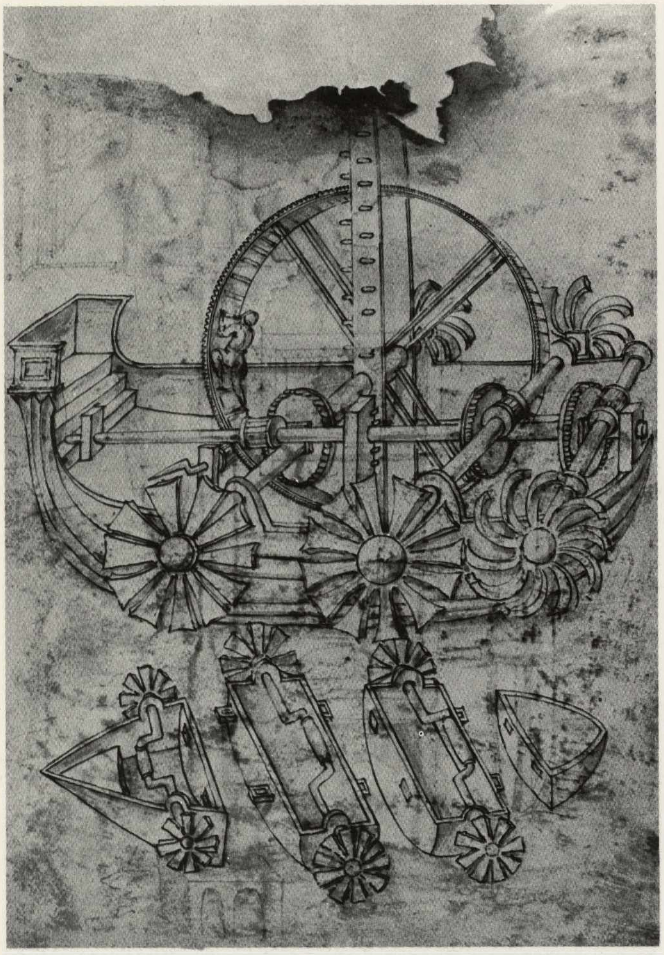
299. *Francesco di Giorgio Martini: Trattato d'architettura civile e militare, c. 38v, cod. membr. matita, penna e acquerello, 380x265.*



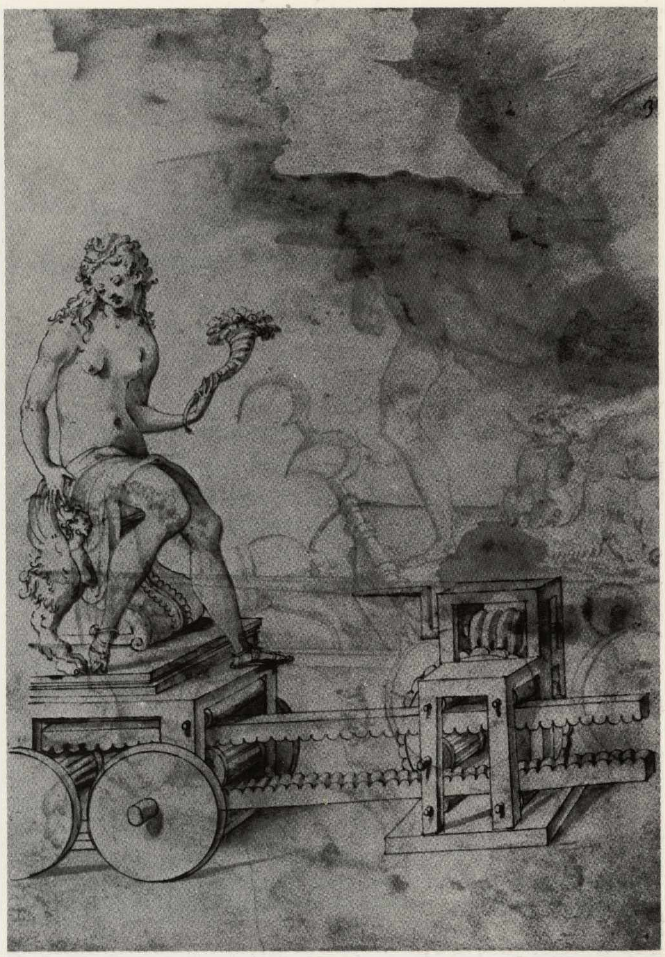
nelle relazioni che furono stampate in Francia e in Italia; il manoscritto Varia 149, Viaggio intorno al globo del capitano A. Duhant-Silly, è l'autografo presentato alla censura e utilizzato per la stampa, donato in seguito dal Botta al re Carlo Alberto.

Di Luigi Battista Filippi (1794-1834) agente e console generale di Sardegna a Tunisi, sono i Fragments historiques et statistiques ecc. Varia 249. Il manoscritto comprende un rapporto assai diligente corredato di notizie storiche e statistiche sulla reggenza, la relazione del viaggio nelle regioni del Sahara del 1829 e numerosi disegni di vedute e costumi; il testo fu pubblicato dal Monchicour (1929) e studiato dal prof. Robert Brunschvig della Facoltà di Lettere di Bordeaux nel 1949. Il Varia 215 è la Relazione del viaggio nei Mari del Sud fatto dalla nave mercantile francese *Arche d'Alliance* sotto gli ordini del capitano Augusto Marceau tra il 1845 e il 1849, stilata da Giuseppe Maria Sala, sottosegretario della Sovrintendenza Generale della Lista Civile e dedicata a Vittorio Emanuele II. Di mano del Principe Eugenio di Savoia Carignano è la relazione del Voyage de la Frégate La Régine ecc. (1838-40), Varia 209, illustrata con disegni e donata dallo stesso principe al sovrano. L'architetto danese, il barone Benjamin Schlick (1796-1872), offrì al re Carlo Alberto i disegni eseguiti in Italia tra il 1831-39, Souvenirs d'Italie, Varia 206, bel volume di tavole a matita, acquerello o seppia, raffiguranti palazzi e antiche vestigia(56). Il Varia 218d, Album de la Toscane et de l'Ile d'Elbe, consta di 117 disegni montati su cartone svolti con notevole finezza da André Durand (1807-67), allievo della scuola di grafica e pittura di Rouen, che collaborò ai viaggi pittoreschi del principe Anatolio Demidoff(57). Citiamo ancora il Varia 211, Rapport sur l'Algérie, del De Monts; il Varia 228, Panorama de la Baie de Rio Janeiro dedicato da Pierre Giraud, giovane ufficiale di marina, a Eugenio di Savoia nel 1837; ancora al principe Eugenio è offerto il Panorama de la Rade de Rio Janeiro ecc. Varia 223, stilato e illustrato dal naturalista Jean Baptiste Verany nel 1839. Infine il Souvenir du Brasil (Varia 219), di D.M. Piron (1839) ricco di acquerelli.

Congiuntamente alle relazioni di viaggio, menzioniamo alcuni codici ottocenteschi contenenti costumi di popoli europei e orientali; tra questi primeggia per la pregevole fattura il Varia 157, Costumi indiani, composto di 48 fogli ac-



300. *Anonimo del sec. XVI da Francesco di Giorgio Martini: Liber Machinarum, c. 43r, cod. membr., matita e acquerello, 296x208.*



301. *Anonimo del sec. XVI da Francesco di Giorgio Martini: Liber Machinarum, c. 3r, cod. membr., matita e acquerello, 296x208.*

querellati, eseguito in Inghilterra nei primi decenni del secolo; degno di nota anche il Varia 10, Costumi turchi, di 161 disegni realizzati probabilmente da un artista italiano. Aggiungiamo il Varia 208, Costumi della Dalmazia; il Varia 181, Costumi regionali francesi e italiani, di L. Morel Retz; la raccolta di costumi sardi di Simone Manca, Varia 179 e quella di abiti religiosi, monastici e cavallereschi, Varia 226, di Cesare Maria Noy, datato 1844; infine il Varia 235 che riunisce 11 volumetti con immagini di fiori, insetti, animali, suppellettili e costumi cinesi dipinti su carta di riso.

Trattati di architettura e trattati militari

La Biblioteca Reale ospita una delle più cospicue raccolte di manoscritti relativi all'arte e all'architettura militare distribuiti nei fondi Saluzzo (ca. 900 volumi) e militari (430 volumi circa)(58).

Lo Stato Sabaudo che tra Sei e Settecento fu sicuramente uno dei regni europei più aggiornati nel campo dell'arte militare, come attestano le ampie collezioni iniziate da Emanuele Filiberto, dilettante d'architettura, arricchite dai suoi successori(59). Tra la miriade dei nomi confinati ai margini della storia, o legati alla cultura locale, o ancora tra i numerosi anonimi, emergono alcune opere la cui importanza e notorietà richiederebbero trattazioni singole.

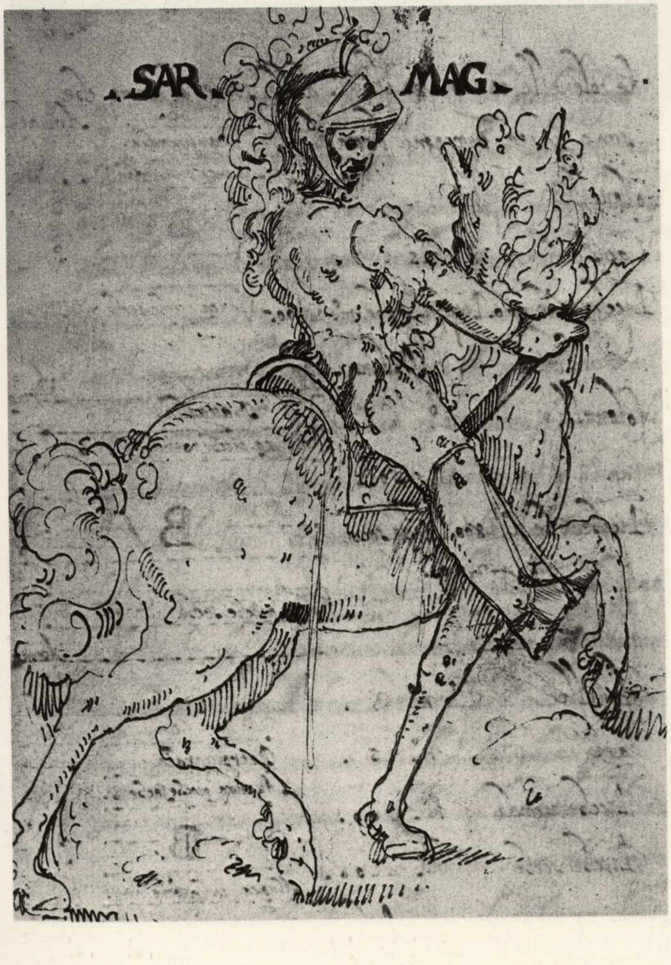
Il Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, Saluzzo 148, di certo l'opera più prestigiosa dell'intero fondo, fu acquistata a Pisa dal Sig. Gröber (nota di Cesare Saluzzo sul foglio di guardia) e pubblicata per la prima volta da Carlo Promis (1841); la migliore edizione critica dei trattati rimane quella di Corrado Maltese del 1967; tra i numerosi interventi segnaliamo quello di Richard J. Betts (1977) che rivede la questione cronologica delle opere del Martini alla luce di nuovi ritrovamenti; la esauriente disamina di F. Paolo Fiore (1978, pp. 57-75) e il contributo di Giustina Scaglia (1980, pp. 7-25) che ritorna sul problema della datazione e assegna l'apparato illustrativo del saluzziano 148 a Guidoccio Cozzarelli collaboratore di Francesco. Il Milit. 383 è la copia dell'Opusculum de architectura (Londra, British Museum, MS 197 b 21) proveniente dalla biblioteca di Guidobaldo, duca di Urbino, eseguita nel MDLXIIX per il duca Emanuele Filiberto di Savoia (Popham, Pouncey, 1950, pp. 32-38 e Scaglia, 1980, passim).

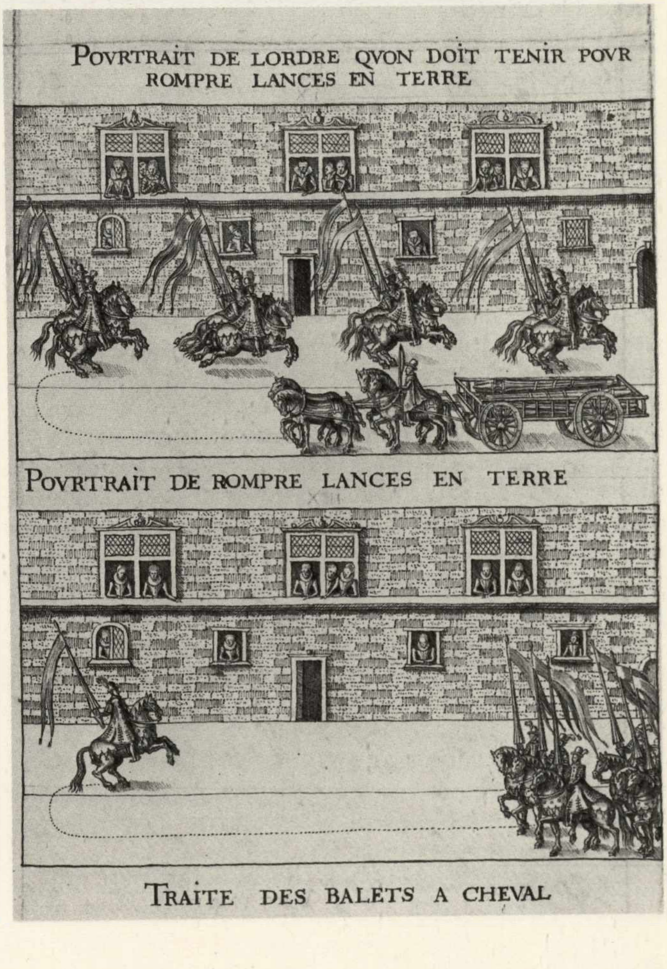
302. *Nicola Gesso: Ordine et Disciplina dell'arte militare, sec. XVI, c. 9v, cod. cart., penna e acquerello, 208x148.*

303. *Charles de Luxembourg: Traité de Cavalerie, sec. XVI, libro II, p. 23, cod. cart. acquaforte, 348x240.*

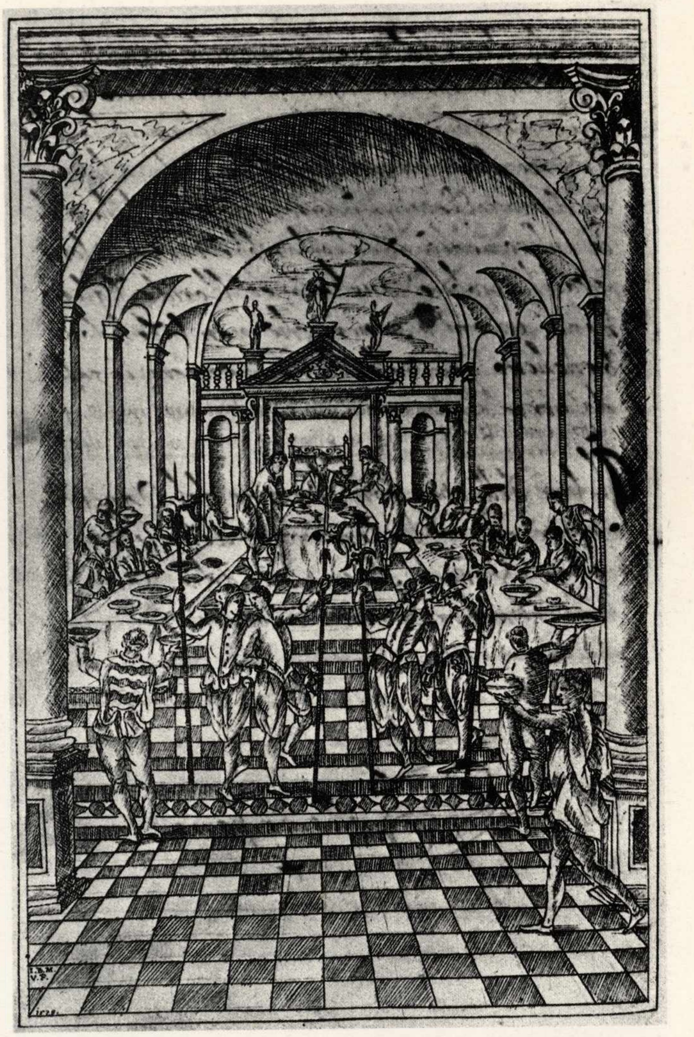
Segnato Saluzzo 39 è il manoscritto juvarriano dal titolo (scritto posteriormente) Galleria architettonica ecc., compilato in parte nel 1709 a Roma, periodo in cui a contatto con l'ambiente romano, metteva a punto la sua formazione culturale e figurativa. Il codice si presenta come una sorta di prontuario tecnico, «repertorio di formule e di applicazioni di geometria, di topografia e di composizione» (Boscarino, 1973, p. 145), che esterna il bisogno dello Juvarra di tradurre in una formulazione sistematica le proprie cognizioni; è stato di recente riprodotto e trascritto da Henry A. Millon (1984, pp. 250-306). La parte che tratta di materia militare (f 54 e sgg.), sembra essere più tarda e si può presumere sia stata aggiunta dall'architetto durante il soggiorno torinese, dove venne a contatto con un ambiente nel quale «la cultura militare delle fortificazioni era tra le più aggiornate d'Europa» (Boscarino, *cit.*, p. 147). Erede della cultura juvarriana e attento interprete delle *attese* della corte, Bernardo Antonio Vittone seppe rivisitare gli insegnamenti del Guarini, di cui sentiva le valenze borrominiane, proiettandoli in un linguaggio che assumeva i toni dell'estetica illuministica. A lui è riferito il volume L'Architettura civile ecc. MDCCLX, Varia 203, raccolta di disegni preparatori per le incisioni inserite nelle Istruzioni diverse, 1766, e nelle Istruzioni elementari, 1760, più alcuni che rimasero inediti. La stesura si può collocare tra il 1759-60 ed è in buona parte da attribuirsi a Mario Ludovico Quarini che collaborò con il Vittone fino alla di lui morte (Carboneri, 1963, p. 61)(60).

Il volume segnato Varia 63 contiene 36 Disegni di fabbriche sì Antiche che Moderne, fatte per trattenimento di S.A.R. Madama Luisa di Savoia nell'anno 1747, eseguiti da Cavalleri di Groscavallo, conte Carlo Emanuele, architetto civile e militare di cui si hanno notizie dal 1729 al 1803 (Brayda, Coli, Sesia, 1963). Tra i volumi più antichi sono da segnalare il codice anepigrafo di Leonardo Aretino, Saluzzo 4, sec. XV, contenente La Prima guerra de' Cartaginesi contra i Romani, proveniente da Bologna, dove fu acquistato nel 1840 (D'Ayala, p. 229) e il Saluzzo 494 De Bella Italica, del medesimo autore, codice membranaceo del sec. XV. Il Saluzzo 17, ms. cartaceo e anepigrafo, contiene seppur lacunoso e con annotazioni di diverse mani, il Livre des Faits d'armes et de chevalerie di Christine de Pizan(61), ornato di miniature e iniziali. Il Saluzzo 188, Art de Chevalerie di Vigezio, è un bellissimo codice membranaceo del XV secolo, arricchito di iniziali e fregi e di una grande miniatura alla c. 5r; quasi sicuramente appartenne fino alla Rivoluzione Francese all'abbazia di Saint Martin de Tours, poi a un bibliotecario di Tours, Jean Louis Chalmel, morto nel 1829, passò quindi a Cesare Saluzzo(62). Di Robert de Barsart (o




POVRTRAIT DE LORDRE QVON DOIT TENIR POVR ROMPRE LANCES EN TERRE
POVRTRAIT DE ROMPRE LANCES EN TERRE
TRAITE DES BALETS A CHEVAL

304. *Andrea Foco: [Si in terra com'in mare, com'armar ogni sorte de navigli, co' tutta l'arte optinente al bombardiero...] 1570,* Banchetto, *c. 291v, cod. cart. penna, 282x210.*



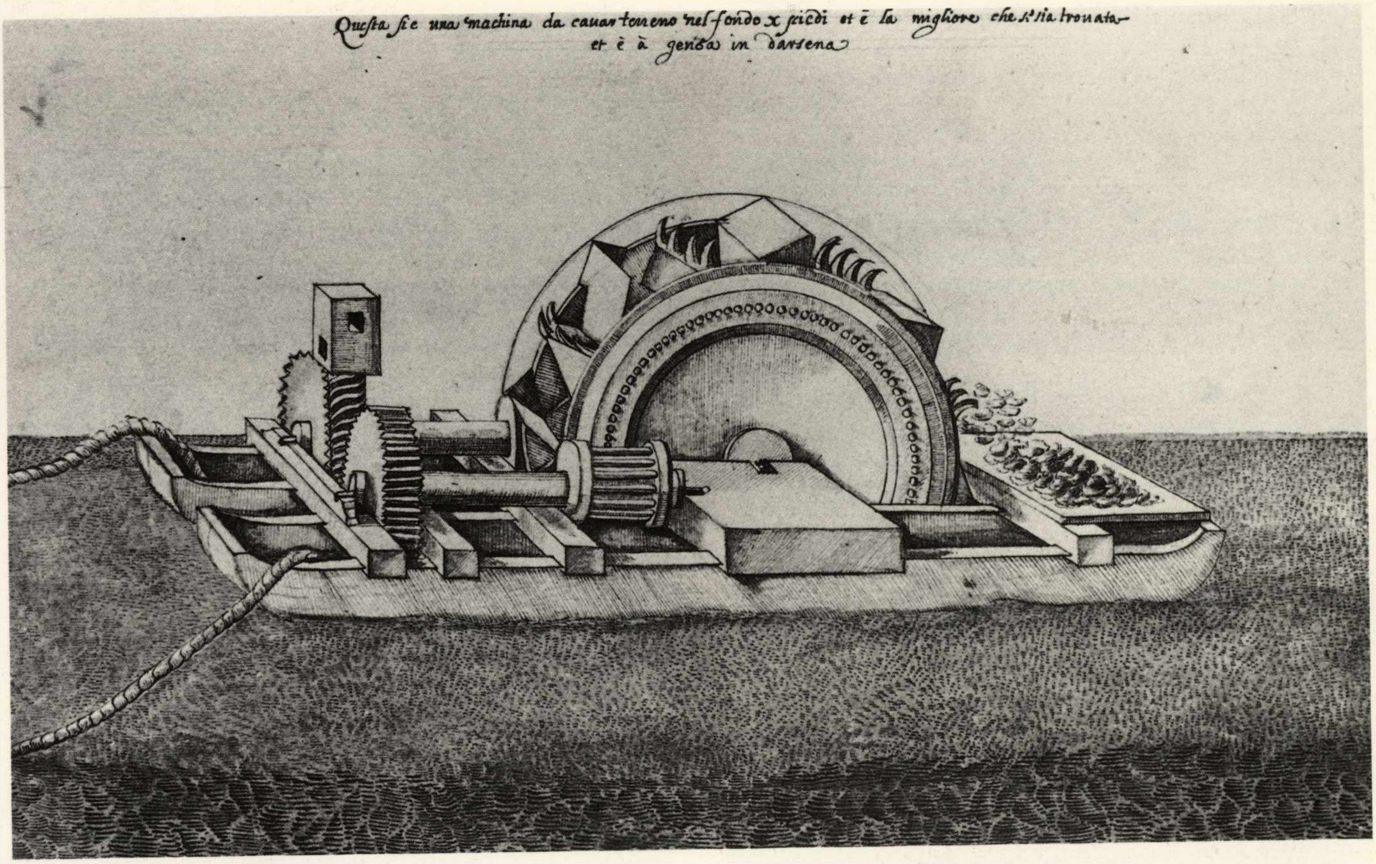
Balsart) è il Saluzzo 35, Le Nef des batailles ecc., testo pubblicato a Lione nel 1502 e a Parigi nel 1525, e di Roberto Valturio da Rimini è il De re militari, Milit. 371, sec. XV, corredato di disegni, che venne dato alle stampe a Verona nel 1472 (D'Ayala, p. 65). Il Saluzzo 424 è un curioso manoscritto di Asinarij Emilio (sec. XVI) intitolato Libro dell'Ill.mo Sig. Cap.no E.A. nel quale si contengono diverse ricette e sì rimedij per cavalli, uccelli et altre diverse cose raccolti et approvati in diversi paesi; di un anonimo compilatore è il Breve discorso intorno alli Manifesti e Cartelli che si usano ne' Tornei publici, Saluzzo 350, codice cartaceo databile tra il XVI e il XVII secolo, dedicato a Gio. Ambrogio Fieschi. Ugualmente anonimo e collocabile tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, è il bel volume dedicato a Gio. Bernardo Veneroso, Saluzzo 459, Essercitio militare usato et praticato nella Campania Alemana in servitio della Ser.ma Rep.ca di Genova ecc.; a Londoño Sancho si deve invece la Memoria escrita par el famoso D.S. de L.S. r̃e sobre el Arte Militar dedicada al Duque de Alba ecc. (Saluzzo 481); il testo presenta alcune varianti rispetto a quello impresso a Bruxelles nel 1596. Il Saluzzo 7 contiene una copia delle Istruzioni e lettere scritte da Pietro Strozzi (1510-1558) nell'assedio di Siena del 1554, che ebbero numerose versioni a stampa (D'Ayala, p. 123 e C. Promis, 1874, p. 255). Con la segnatura Saluzzo 660 è conservato l'interessante Traité de chevalerie di Charles de Luxembourg, conte di Brienne e di Ligny, cartaceo, anepigrafo del sec. XVI, ricco di numerosi disegni e incisioni e pregevole per le notizie relative ai tornei e giostre. Datato 1595-1599 è il manoscritto ascrivibile a Marcello Ragazzini, Saluzzo 838, illustrato con disegni di piante e decorazioni di buona fattura; anepigrafo è pure il volume segnato 1015 che nel vecchio catalogo Saluzzo era schedato sotto il titolo Trattato di evoluzioni militari desunto dal contenuto, opera tedesca databile tra il XVI e il XVII secolo e ricco di tavole. Del veronese Nicola Gesso (sec. XVI) è il codice ornato di bei disegni a penna dal segno fresco e spigliato, Ordini et Disciplina dell'arte Militare, Milit. 251(63).

Di Gian Tommaso Scala da Venezia (sec. XVI) è il libro delle fortificazioni, Milit. 377, corredato di tavole tracciate a penna e in parte ad acquerello dall'autore (C. Promis, 1871; D'Ayala, p. 120). Particolarmente degni di nota sono i due codici di Andrea Foco di Bellinzone segnati rispettivamente Milit. 385 datato 1570 e Milit. 366/7 datato 1578, entrambi dedicati a Emanuele Filiberto e illustrati di disegni eseguiti da G.B.M. *accademico olimpico* (V. Promis, 1, 1874, pp. 778-779) e il discorso di Giacomo Soldati, Saluzzo 768, datato 1580 e dedicato a Carlo Emanuele I, che tratta Del modo di difendere la città di Vercelli dal Fiume Servo e Sesia (D'Ayala, p. 122; C. Promis, 1871; Scotti, 1969, passim e p. 112).

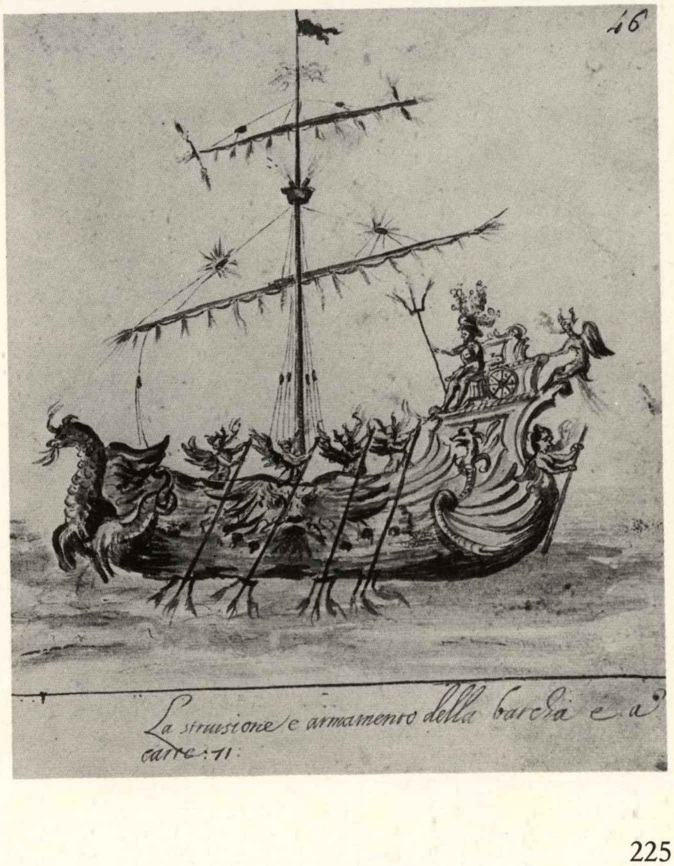
Quasi sicuramente di mano di Giulio Cesare Brancaccio di Napoli che ebbe contatti con il Piemonte, e non di Fra' Lelio, è il Milit. 365, Avvertimenti di guerra (D'Ayala, p. 910; C. Promis, 1861). Il Saluzzo 1 è un prezioso codice proveniente da Firenze (1833) corretto di mano dello stesso autore diviso in tre parti datate 1597-1600, scritto con «molta perizia di guerra e larga dottrina» (Saluzzo) da Belisario Simoncelli (D'Ayala, p. 337). Il Saluzzo 204 è il pregevole lavoro di Serafino Burali, comandante della Banda di Massa, dedicato a Cosimo III Granduca di Toscana in data 25 marzo 1671, ricco di grandi tavole a penna e disegni riproducenti armi da fuoco, strumenti meccanici, schemi di schieramento di truppe (D'Ayala, p. 89); il Saluzzo 205, Studi d'arte militare ecc., è un volume corredato di disegni svolti con gran maestria alla maniera di Stefano Della Bella (D'Ayala, p. 130). Di mano di Maurizio Vanelli, Saluzzo 31 (XVII secolo) sono gli Avvertimenti per riconoscere le province ed i luoghi, codice autografo dedicato al Marchese di Pianezza (D'Ayala, p. 125; C. Promis, 1871; Brayda, Coli, Sesia, 1963). La Teoria di tutte le sorti delle Armi ecc., Saluzzo 71, è l'opera originale di Cesare Pagano di Napoli datato 1609 (D'Ayala)(64); il Saluzzo 397 è un compendio del sec. XVII contenente numerose figure di fortezze sul Reno eseguite a penna con estrema precisione (D'Ayala, p. 130). Di mano di Ferdinando Pasquali (sec. XVII) è l'Istruzione de Bombardieri ecc., Saluzzo 440, interessante codice datato 1670 di cui esiste un altro esemplare nella Biblioteca Reale di Parigi (D'Ayala, p. 151); a Giuseppe Ruta, professore del Collegio dei Nobili di Parma, sono attribuiti il Saluzzo 465 e il 466, trattatelli sull'arte del fortificare (D'Ayala, p. 118) e di Magnelli G. Battista è il Trattato di fortificazioni, datato 1694,

305. *Joseph Destienne: Il modo da tenersi per espugnare le piazze reali..., 2ª metà del sec. XVII,* Machina da cauar terreno, *c. 30r, cod. cart., penna e acquerello, 304x215.*

306. *Anonimo della 2ª metà del sec. XVII: Studi d'arte militare,* La struisione e armento della barcha, *c. 46r, cod. cart., penna e acquerello, 275x200.*


Questa sie una machina da cauar terreno nel fondo x piedi et è la migliore che si sia trouata
et è à genoa in darsena

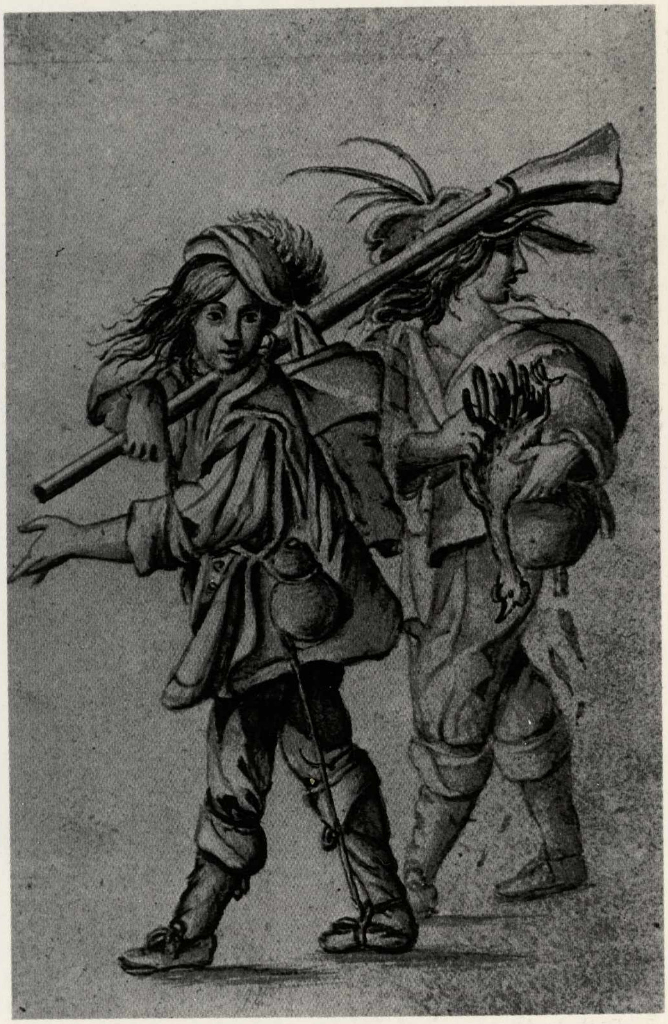
Saluzzo 774 (D'Ayala, p. 106). Il tenente e Mastro di campo Gabriele Merelli dedicò a S.A.S. Gio. D'Austria la Descrizione del Regno di Sicilia e Sue Isole Coadiacenti ecc., datato 1677, Milit. 39, pregevole volume di tre tomi ricco di tavole acquerellate e a Luigi XIV re di Francia sono dedicati i Disegni delle fortezze di Casale Monferrato, dello Stato di Milano ecc. svolte da A. Barutti. Nel fondo Militari, con segnatura 177/178, si conservano gli Avvertimenti sopra le fortezze di S.R.A. ecc., in due tomi, importante opera del capitano, primo ingegnere e luogotenente generale Carlo Morello (D'Ayala, p. 108; C. Promis, 1871; Brayda, Coli, Sesia, p. 51 e Beltrutti, 1980); le ultime tavole portano il nome di Joseph D'Estienne, ingegnere di S.A. e maggiore d'artiglieria (16..-1711) di cui segnaliamo il Milit. 260, Diverses pièces les plus essentielles ecc. e il Milit. 305, Il modo da tenersi per espugnare le piazze ecc. Il Saluzzo 32, Degli attacchi e della diffesa delle piazze ecc. è una copia datata 1738 del trattato di Sebastiano le Pestre Vauban (1633-1707) pubblicato nel 1675, congiuntamente al quale citiamo dello stesso il Saluzzo 825. Di Gio. B. Sesti, tenente generale ed ingegnere (sec. XVII-XVIII), sono le Piante di diverse città e fortezze in Lombardia (Saluzzo 50), noto nelle edizioni pubblicate a Milano nel 1707-1708 e 1718 (D'Ayala, p. 122 e Argelati, Bibliotheca Scriptorum, Milano, 1747, II, p. 1352); a Giacomo Filippo Loffredo va attribuito L'Arte della guerra brevemente epilogata, sec. XVIII, Saluzzo 403/404 e di


46
La struisione e armamento della barchia e a
carte: 11

307. *Joseph Destienne: Diuerses Pieces les plus essentielles pour la Pratique de la Guerre, 1684, c. 29r, cod. cart., matita, penna e acquerello, 151x103.*

308. *Belisario Simoncelli: Avvertimenti politici e militari, 1597, cc. 73v e 74r, cod. cart., penna e acquerello, 300x220.*

309. *Filippo Juvarra: Galleria architettonica ossia memorie e cenni diversi di architettura militare e civile, c. 36r, cod. cart., penna e acquerello, 255x196.*



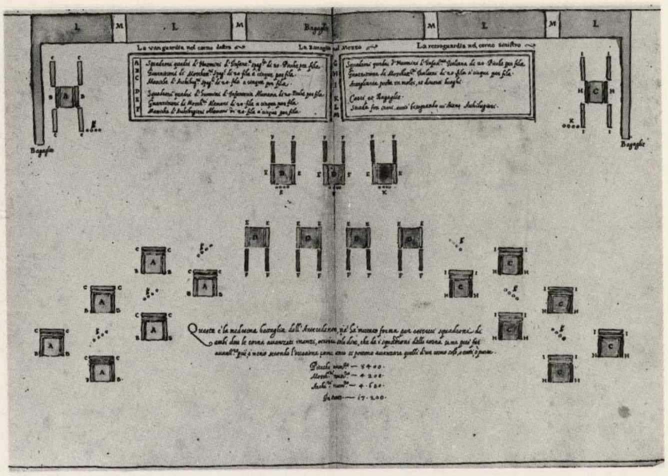
G. Battista d'Embser è il volume segnato Saluzzo 557, Disegni d'ogni sorta di cannoni et mortari ecc. datato 1732 (D'Ayala, p. 369). Di Vittorio Alessandro Papacino D'Antony (1714-1786), ingegnere militare, socio dell'Acc. delle Scienze di Torino e direttore delle Scuole Teoriche d'artiglieria, sono i volumi segnati Saluzzo 568, 570 e Saluzzo 515/516 da confrontarsi con le edizioni a stampa corrispondenti (Toselli, 1860, II, p. 120; Brayda, Coli, Sesia, 1963, p. 54). Il Saluzzo 834 contiene il trattato di Domenico Gasperoni, Artiglieria veneta ecc., datato 1779, libro raro di cui il D'Ayala (p. 145) cita un secondo esemplare oltre a quello della saluzziana; a Filippo de Tavora è da assegnarsi il codice Ordini per la navigazione ecc., Saluzzo 542 (D'Ayala, p. 211) e a Gaspare Tignola il Trattato della Geometria pratica, Saluzzo 567 (D'Ayala, p. 156). Di Fabrizio Bona, ingegnere e luogotenente, è l'interessante volume contenente memorie e tavole relative all'assedio torinese del 1706, Milit. 122, dedicato al conte Maffei, Maresciallo di campo, e di Gio. B. Falconetto, ingegnere di S.M., è il Libro di architettura militare, datato 1721, Milit. 253 (Brayda, Coli, Sesia, p. 54). Citiamo ancora il Saluzzo 353, copia settecentesca de La Faustina, dell'armi cavalleresche ecc., rarissima operetta di Muzio Girolamo Iustinopolitano da Padova (1476-?) stampato a Venezia nel 1560 (D'Ayala, p. 204).

Manoscritti vari

Nel fondo Storia Patria, tra i manoscritti che documentano la vita politica e sociale del Regno di Savoia, possiamo individuare un nutrito gruppo di volumi nei quali si conservano gli statuti di antichi comuni. Il Cartularium Cartusiae Vallis Pesii, St. P. 777, è un bel codice, lacunoso dei primi 97 documenti, che include, allo stato attuale, atti dal 1173 al 1320; il Liber Instrumentorum Comunis Montisregalis, St. P. 439, fu trascritto il primo gennaio 1351, per ordine di Lorenzo Vitale e Pietro Vasco sindaci di Mondovì, dal notaio Antonio Re che riportò carte dal 1230 al 1309 (Bibl. Stor. Subalp. vol. 24). Della vicina località di S. Michele sono i Capitula et Ordinamenta Loci Sancti Michaelis, St. P. 944/51, redatti nel 1332 (con aggiunte successive fino al 1550) in nome di Oddone marchese di Ceva e della Valle di Pont è il prezioso codice, Statuti Ponti in Canapitio St. P. 944/42, compilato tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo e proseguito nel XV. I volumi St. P. 115 e St. P. 153 includono rispettivamente gli statuti del Comune di Poirino e di Avigliana, quest'ultimi datati 1345 con addizioni posteriori del 1391; i codici St. P. 250 e St. P. 610 raccolgono carte relative al Comune di Genova e alla colonia genovese di Pera del sec. XIV e XV (Misc. di Storia Ital. vol. 11). Rimarchevoli sotto il profilo storico sono gli statuti di Revigliasco, St. P. 1157, datati 1462 che, rinvenuti sul mercato antiquario inglese, furono acquistati da Federico Patetta (?) presso il libraio Bourlot di Torino in data 4 aprile 1930 (nota del medesimo su un foglio all'interno del piatto) (Mostra del libro piemontese, 1961, *cit.*, p. 37). Notevoli anche i Capitula Comunitatis et Hominum Loci Butiglerie, St. P. 944/53, redatti nel XV secolo a nome del duca d'Orléans signore di Asti e il Libro Verde della Chiesa di Asti, codice in pergamena su cui si trascrissero le copie dei diplomi imperiali, delle bolle pontificie, degli atti d'acquisto, delle donazioni, delle investiture feudali e altri documenti dall'anno 1338. I due volumi miscellanei che ne contengono frammenti e copie, St. P. 717 e 770, sono stati pubblicati con una introduzione critica nei tomi 25 e 26 della Bibl. Storica Subalpina. Citiamo ancora gli statuti del Comune di Vinovo, St. P. 842, approvati dal duca Ludovico di Savoia nel 1458 e dal figlio Amedeo IX nel 1468; quelli del Comune di Leinì, St. P. 841, redatti nel 1442 dal notaio Napione de' Napioni e arricchiti di miniature; il Compendium Statutorum Generalis Reformationis Sabaudiae, St. P. 649, esemplare autenticato dal segretario ducale nel 1430 e gli Statuti della Comunità di Garessio emanati e confermati dal Signor Marchese Bonifacio di Ceva nel 1334 (Bibl. Storica Subalpina, vol. 27). Numerose sono anche le cronache e le descrizioni del Regno Sabaudo, in alcuni casi brogliacci autografi di opere destinate alle stampe, in altri scritti che incontrarono minor fortuna e che

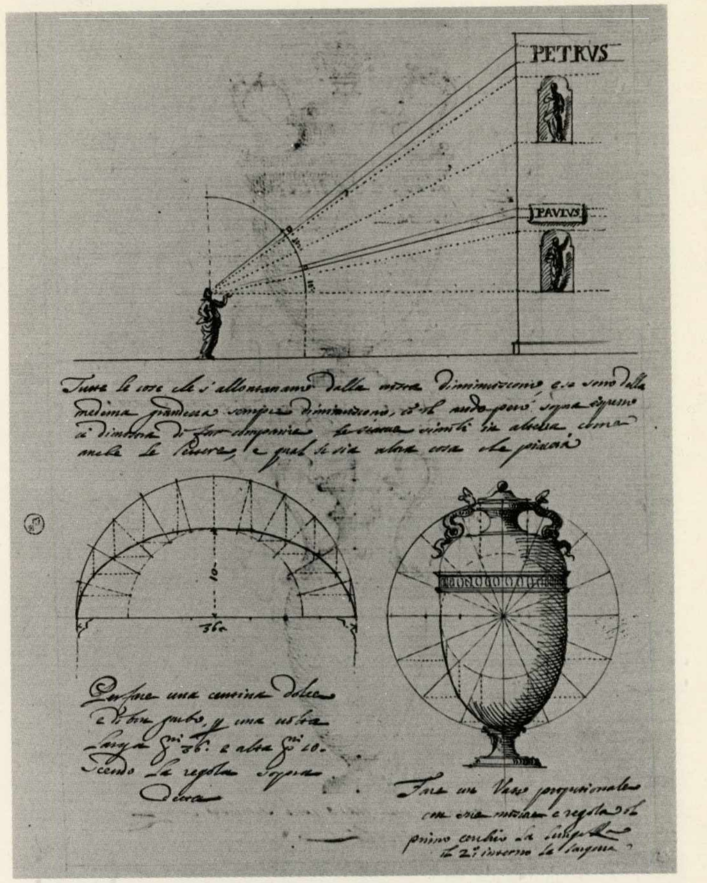
310. *Fabrizio Bona: Memorie del servizio fatto dall'Artiglieria di S.M.tà nell'assedio di Torino... Nel corso della presente Guerra per tutto l'anno 1706, tav. 20, cod. cart., penna e acquerello, 341x232.*

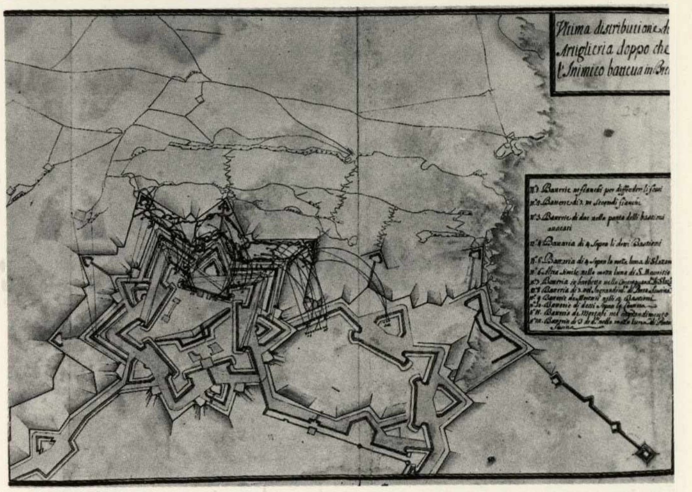
311. *Carlo Morello: Avvertimenti sopra le fortezze di S.R.A...., 1656,* Castello S'Elmo, *vol. II, cart., penna e acquerello, 463x370.*

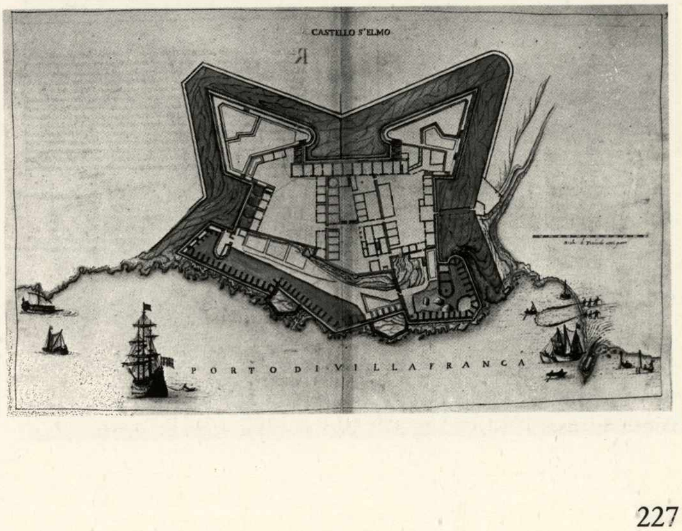


non godettero del riconoscimento della critica. Ci limitiamo a segnalare le Chroniques des Savoye, St. P. 161, del XV secolo, esemplare antico di questa cronaca francese che fu edita nel volume primo de Scriptorum (Historiae Patriae Monumenta); la Descrizione di tutte le città, terre e castelli del ducato di Monferrato ecc., St. P. 1055, originale di Baronino di Celle Evandro del 1604; il conciso ed accurato Dizionario corografico de Stati della Real Casa di Savoia ecc., St. P. 623, di Luigi Torelli, scritto prima del 1774 e le Mémoires, lettres, negociationes et autres pièces autentiques relatives au traité de paix condu à Vervins en 1598, preziosa trascrizione contemporanea di questo trattato concluso tra Carlo Emanuele I e il re di Francia e di Spagna. Vanno ancora ricordate le importanti raccolte di lettere dell'abate Filippo San Martino d'Aglié, ambasciatore di Savoia a Parigi negli anni 1651-55, St. P. 497 (10 volumi); quelle dei Principi, Ministri e Ambasciatori del Piemonte dal 1527 al 1590, St. P. 560, copia fatta sugli originali conservati all'Archivio di Stato di Torino (5 tomi) e i 9 volumi nei quali è conservata la corrispondenza del conte Baldassarre Messerati di Casalborgone, St. P. 1067. Infine i sedici tomi che raccolgono i cerimoniali di corte dal XVII al XIX secolo, St. P. 726, e le Memorie per il regolamento delle funzioni spettanti alle Cariche della Dama d'Honore, della Dama d'Attour, del Gran Maestro e del Gran Scudiere ecc., St. P. 725.

Non meno utili per la ricostruzione storica della cultura sabauda sono i manoscritti che contengono inventari di libri e opere d'arte, come il catalogo compilato nel 1635 da Antonio della Cornia, St. P. 900/3 pubblicato nel 1870 dal Campori, quello delle Collezioni di Quadri del Principe Eugenio di Savoia in Vienna, St. P. 900/U (Misc. di Storia Ital., vol. 27) o la Biblioteca ovvero indice copiosissimo di volumi tanto stampati che manoscritti riguardanti la storia della Real Casa ecc., St. P. 365, stilato da Giuseppe Carlevaris († 1765). Tra questi un posto particolare spetta ai due volumetti autografi di Giacomo Francesco Arpino (1608-1684), accademico incolto e archiatro del principe di Carignano, il Cardinale Maurizio, minuziosi e diligenti inventari delle sue collezioni comprendenti disegni, quadri, scul-

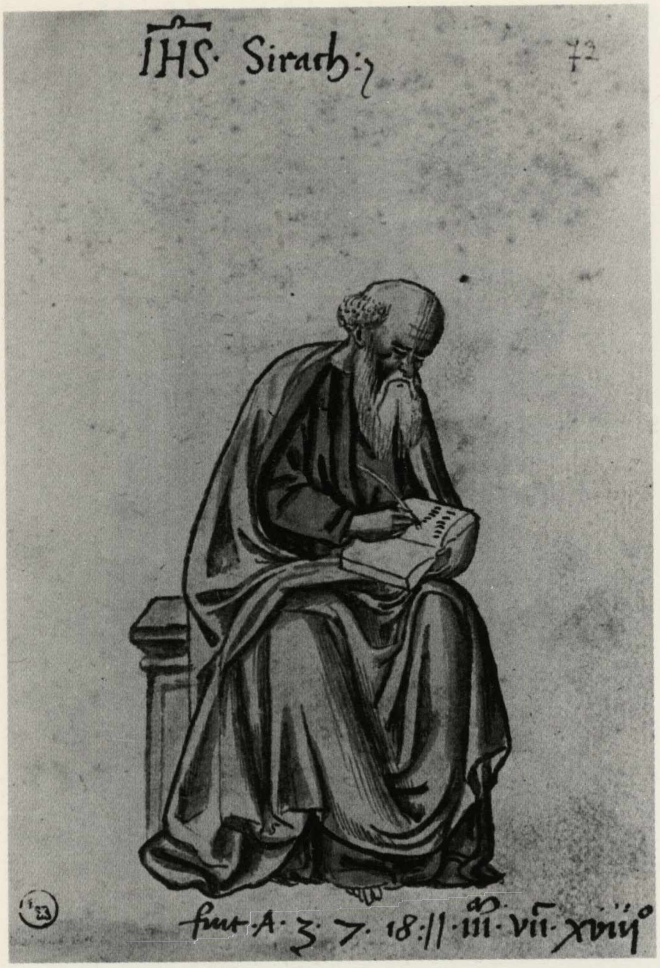


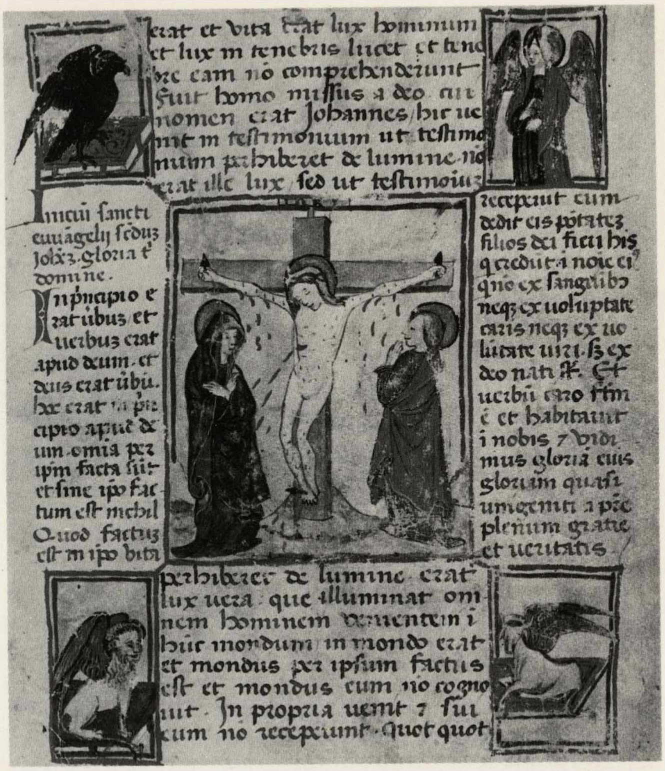




312. *Anonimo del sec. XV: Varia 102, c. 72r, cod. cart. miniato, 145x100.*

313. *Anonimo del sec. XV: Statuti di Revigliasco Torinese, 1462, c. 3r, cod. membr., miniato, 243x190.*





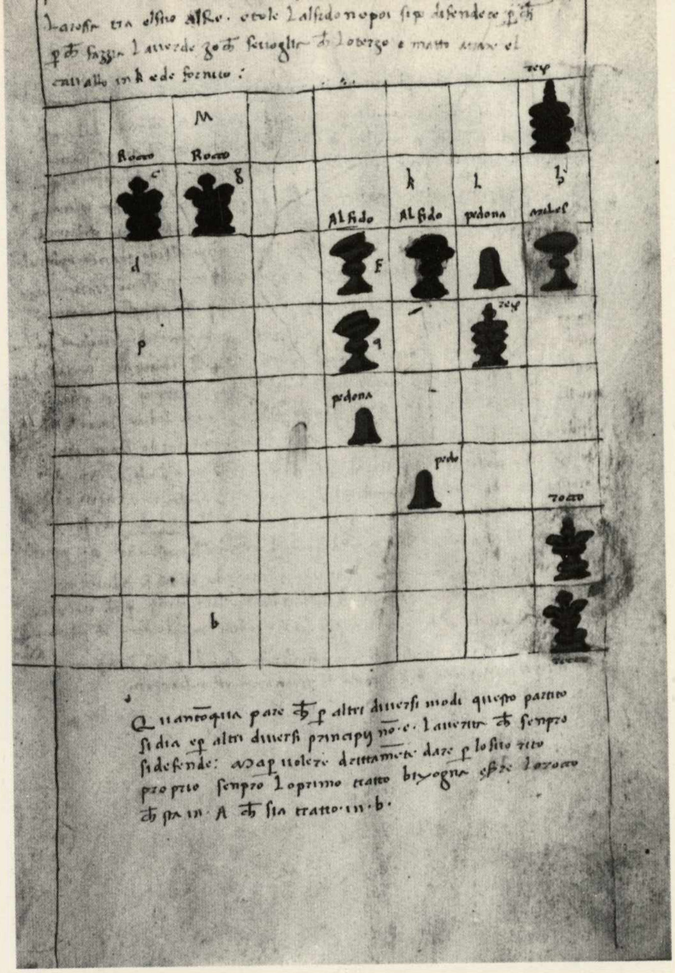
ture, medaglie e monete, oggetti di storia naturale, strumenti matematici e libri, segnati St. P. 586 e St. P. 810[65]. Quest'ultimo fu copiato nel 1878 sotto la direzione di Vincenzo Promis e pubblicato, limitatamente alla parte relativa le raccolte numismatiche, i piombi e le lastre istoriate per conto del Ministero della Pubblica Istruzione (Documenti ecc., I, 1878, p. IX e 80-146). Ma parimenti degno d'attenzione è il restante materiale elencato nei due indici del «museo» che ci fornisce un insolito esempio di collezionismo privato in Piemonte nel quale sembra di poter intravedere, pur tra gli intoppi della situazione sabauda, un *trait d'union* con gli orientamenti culturali che improntavano le raccolte di altre città italiane, specie Milano, Bologna e Napoli.

Al termine di questo capitolo prendiamo in esame un gruppo di codici che per la loro peculiarità non rientrano nelle precedenti sezioni. Con la segnatura Varia 95 è conservato il prezioso Codice del volo degli uccelli di Leonardo da Vinci, giunto a Torino mutilo di tre fogli nel 1893 per merito di Teodoro Sabachnikoff, collezionista russo, che ne fece omaggio alla regina Margherita. Le tre carte mancanti furono in seguito rinvenute e donate dal ginevrino Henri Fatio al Re nel 1920 (Marinoni, 1954, pp. 229-274; Corbeau, 1968; Dondi, 1975, pp. 3-23; Dondi, 1975, pp. 152-271; Pedretti, 1975; Marinoni, 1976)[66]. Il Varia 102, Figure storiche, è una deliziosa cronachetta membranacea, ritenuta dalla critica una derivazione del ciclo dei Giganti eseguito da Paolo Uccello per casa Vitaliani di Padova nel 1445 e riconducibile, congiuntamente all'affine codice Crespi, ad una unica fonte (Griseri, 1978, 5). Databile tra il 1450-70 è il trattatello di Gilio de' Zelati di Faenza, Partiti de gioco de schachi, Varia 128, dedicato a Borso d'Este, primo duca di Ferrara (Chicco, 1950). Des antiquités romaines, premier livre ecc., di Guillaume du Choul, Varia 212, è un bellissimo codice in folio, scritto a caratteri umanistici su candida pergamena, corredato di disegni acquerellati riproducenti antichità e monete romane e dedicato a Francesco I re di Francia.

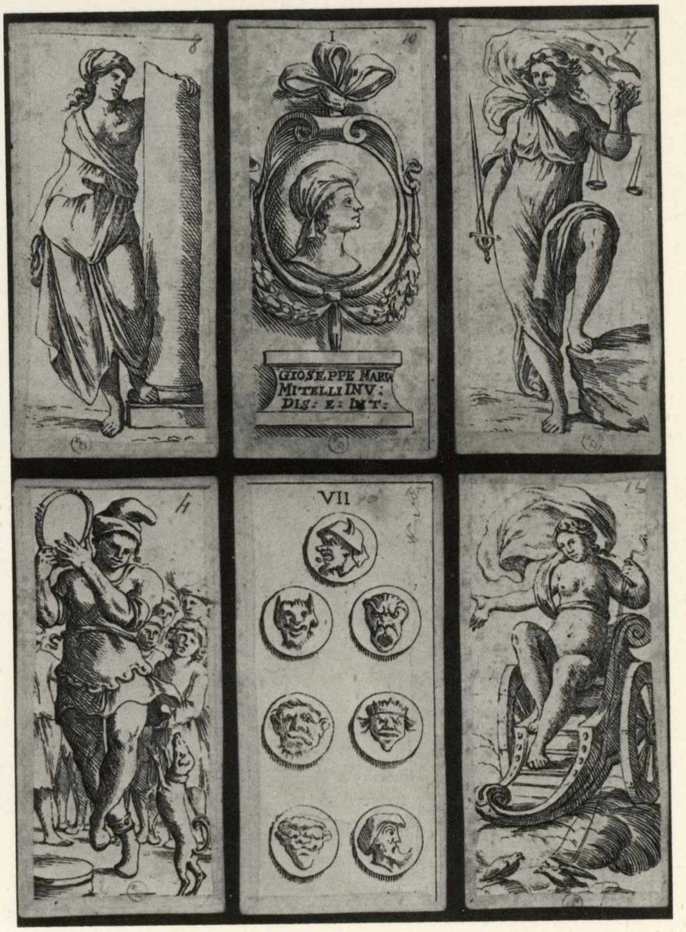
L'autore, nato e vissuto a Lione, ricoprì numerose cariche politiche, fu antiquario e numismatico ed ebbe una parte importante nella vita culturale della sua città nella prima metà del secolo XVI. La sua fortuna e notorietà è legata a due scritti, Discours de la religion ecc. 1547 e Discours sur la castraméntation ecc. 1554, tradotti in italiano, latino, spagnolo e ripubblicati più volte fino alla fine del sec. XVII. Le belle incisioni che illustrano i testi furono eseguite dal Petit Bernard e costituirono una probabile fonte iconografica per il Cartari, per El Greco che se ne servì nel Martirio di S. Maurizio e vennero utilizzate da Montaigne per la sua Apologie de Raimond Sebond[67]. Del manoscritto torinese, che precedette di molti anni i volumi a stampa, nessun biografo diede notizia fino al 1967 (Dictionnaire de Biogr. française, vol. XI), benchè venissero segnalati, tra i presunti lavori del du Choul, dodici libri sulle antichità romane di cui il nostro è il primo e forse l'unico. Un auspicabile approfondimento critico potrebbe restituire al personaggio la giusta collocazione nell'ambito della cultura cinquecentesca e ricostruire il singolare destino del codice fino al suo ingresso in biblioteca. Il Varia 266 bis, La Sphinge di Valerio Saluzzo della Manta, è un breve poemetto encomiastico il-

314. *Gilio de' Zelati: Partiti de scachi, 1450-70 ca, c. 9r, cod. membr., miniato, 226x160.*

315. *Giuseppe Maria Mitelli: Carte da Tarocchino, 1660-1669 ca, cod. cart., sanguigna e incisioni ad acquaforte, 103x65.*



lustrato di disegni a penna e dedicato alla duchessa Margherita de Valois(68); alla medesima è intitolato anche la Histoire et Description du Phoenix, Varia 65, di Guide De La Garde, probabilmente l'originale presentato dall'autore a Margherita e stampato a Parigi nel 1550. L'Album di Disegni per Vasi, Varia 170, va forse assegnato alla mano di Mario d'Aluigi, orefice di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I, artista che probabilmente contribuì all'introduzione del gusto manierista nella corte torinese (Manno, II, 1876; Romano, 1982, p. 15); congiuntamente a questo ricordiamo le tavole dello St. P. 978, Rilievo di un parato da letto (V. Promis, III, 1879; Romano, 1982, pp. 16-17). Il Varia 56, Riverci di Medaglie della Ventura Befana dei Cortigiani Ferraiuoli, è un curioso codice nel quale sono riprodotti 84 rovesci di medaglie che vennero distribuite durante una festa della cosidetta Ventura Befana celebratasi il 6 gennaio 1569 in Siena, per cura di una compagnia denominata Cortigiani Ferraiuoli, in casa di uno di essi, il Signor Ascanio Borghesi. Non meno curioso e dilettevole è il Varia 34, Carte da Tarocchino di Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) artista bolognese formatosi agli insegnamenti dell'Albani, del Guercino, di Simone Cantarini, che si dedicò quasi esclusivamente alla produzione grafica e incisoria ispirandosi alla vita quotidiana e alle feste popolari. Il Varia 34 consta di 17 Tarocchi incisi confrontabili con quelli conservati nelle biblioteche bolognesi e nella raccolta Bertarelli, e di 63 disegni a sanguigna, legati in un volumetto di soli mm. 103x65, dove meglio si esprime l'indole vivace e arguta del Mitelli(69). Citiamo ancora il Varia 68, Stabilimento e dichiarazione di alcune massime importanti ecc., scritto prima del 1773 dall'abate Carlo Sebastiano Berardi (n. 1719), distinto professore di diritto (Bertola, 1955; Firpo, Bertola, 1963) e i Varia 485-489 comprendenti le tavole relative ai viaggi nelle miniere svolti dal Cav. Spirìto Nicolis di Robilant (1724-1801), insieme ai quali rinviamo agli St. P. 751 e 945(70). Il Varia 118 è un album inedito di venti disegni acquerellati di godibilissima fattura eseguiti da Bartolomeo Pinelli nel 1809, versione grafica dei Costumi pittoreschi che l'artista fece pubblicare in quello stesso anno(71). Il Pinelli (1781-1835) seppe tradurre in un linguaggio popolaresco e quasi vernacolo i dettami dell'arte neoclassica, orientandosi verso un racconto corsivo e disinvolto, che ebbe larga influenza sull'ambiente romano e suscitò l'interesse di artisti stranieri come Géricault(72).



NOTE

(1) Quest'ultima sezione comprende un limitato numero di opere non catalogate.

(2) T. Tasso, *Giudicio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata.* Il codice Varia 736 (erroneamente segnato 521) è stato oggetto di un breve articolo di M.L. Doglio su «Lettere italiane», 3, 1981, pp. 389-399.

(3) Il codice non pare essere omogeneo; un attento esame permetterebbe di fare luce sulle discordanze rilevabili nell'apparato illustrativo e nel testo.

316. *Leonardo: Codice del volo degli uccelli, c. 19v, cod. cart., penna, 213x154.*

Pagina seguente

317. *Leonardo: Codice del volo degli uccelli, c. 20r. cod. cart., penna, 213x154.*

(4) F.A. FELICI, *Racconto delle memorie e vita del signor Christoforo Duchi...*, Torino, Zauatta, 1637; C. TENIVELLI, *Biografia piemontese*, decade 2ª, Torino 1785, pp. 173-233; V. PROMIS, I, Torino 1874, pp. 773-777; V. PROMIS, Torino 1888.

(5) Relativamente all'antica Biblioteca dei Savoia, oltre ai già citati contributi di S. Edmunds, cfr. SEGRE AMAR, *Di alcuni manoscritti miniati connessi con le collezioni sabaude*, in «Civiltà del Piemonte. Studi in onore di R. Gandolfo», Torino 1975, pp. 123-135.

(6) L'attribuzione, non sempre condivisa, fu avanzata da F. WINKLER, *Die flämische Buchmalerei d. XV u. XVI Jahrhundert*, Leipzig 1925, pp. 37-40, che ne rilevava le affinità con la Crocifissione del Pontificale di Sens della Bibliothèque Royale di Bruxelles (ms 9215). Relativamente a Simon Marmion cfr. L. DONATI, *Bibliografia della miniatura*, I, Firenze 1972, ad vocem; inoltre E. WARREN HOFFMAN, *Simon Marmion re-considerated*, in «Scriptorium», XXIII, 1969, pp. 243-271, e *Simon Marmion or «The Master of Altarpiece of Saint Bertin». A problem in attribution*, in «Scriptorium», XXVII, 1973, pp. 263-290; S. HINDMAN, *The case of Simon Marmion: Attributions and Documents*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», B. 40, 3/4, 1977, pp. 185 e sgg.; K. BAETJER, *Pleasures and problems of Early French Painting*, in «Apollo», 189, 1977, pp. 340-349.

(7) Pietro Villa, fratello di Claudio, aveva adornato la sua cappella di S. Agostino a Chieri di pregevoli tavole fiamminghe, cfr. F. BOSIO, *Memorie storico-religiose del Duomo e delle altre chiese di Chieri*, Torino 1880, p. 138 cfr. N. GABRIELLI, 1936, p. 429.

(8) C. LIMENTANI VIRDIS, *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle biblioteche dell'Italia nord-orientale*, Vicenza 1981, pp. 18-22.

(9) Un codice analogo, ma più rozzo nell'esecuzione, è conservato nella Bibl. Capitolare di Padova (ms A. 72), cfr. C. LIMENTANI VIRDIS, 1981, *cit.*, fgg. 73-80.

(10) F. Winkler, 1925, *cit.*, pp. 137, 167, 171, 192, 206; O. SMITAL, *Der Meister des Louis de Bruges. Ein brügger Buchmaler aus den siebzigerjahren des XV Jahrhundert*, in «Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien», IV, 1930, p. 223 e sgg.

(11) Sul Maître de Boucicaut cfr. L. DONATI, 1972, *cit.*, ad vocem; inoltre M. SALMI, 1953, p. 284, n. 451; AA.VV., *Arte Lombarda*, cat. mostra, 1958, p. 38 sgg.; D. BYRNE, *The Boucicaut Master and the iconographical Tradition of the «Livres des propriétés de choses»*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1978, pp. 149-164; M. PAOLI, *Di un Messale Romano con miniature francesi del primo Quattrocento*, in «La Bibliofilia», LXXX, 1978, pp. 105-122.

(12) Per la bibliografia essenziale sul Bourdichon si rimanda a L. DONATI, 1972, *cit.*, ad vocem.

(13) E. MÂLE, *Trois oeuvres nouvelles de Jean Bourdichon, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François Iᵉʳ*, in «Gazette des Beaux-Arts», I, 1092, p. 188.

(14) M.R. JAMES, *A descriptive catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1895, n. 159, pp. 356-359.

(15) Il Messale è citato da M. DYKMANS, *Le Missel du Cardinal Dominique de la Rovere pour la Chapelle Sixtine*, in «Scriptorum» XXVII, 1983, p. 224.

(16) Tali notizie si ricavano da una lettera inviata dal prof. A. Bertini al Direttore della Biblioteca il 7 novembre 1949, allegata alla scheda del codice.

(17) Sulla miniatura bolognese si veda il recente lavoro di A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981.

(18) Sotto il nome del calligrafo si legge una sottoscrizione (riportata per intero dal DE MARINIS, 1962, p. 182) che ripete probabilmente quella che si trovava in calce al codice più antico servito per questa copia destinata ad Iñigo Avalos.

(19) Il codice pervenne alla Biblioteca Reale nel 1843 acquistato da D. Promis sul mercato antiquario inglese, cfr. F. SCLOPIS, 1874, p. 15.

(20) Una pagina del codice venne riprodotta nel Catalogo della mostra dell'Antico libro piemontese, a cura di M. BERSANO BEGEY, Torino 1961, p. 36. Un breve cenno al Varia 78 è fatto dal SALMI, *La miniatura italiana*, Milano 1956, pp. 74-75.

(21) Si veda inoltre: M. SALMI, 1953, p. 401, n. 642; E. PELLEGRIN, 1955, pp. 400-401 e *Storia di Milano*, vol. VII, Milano, 1956, p. 807.

(22) Sul Varia 175 si veda inoltre R. TORRI, 1936; M. SALMI, 1953, p. 422; A. SCHMITT, *Die Apocalypse des Robert von Anjou*, in «Pantheon», XXVIII, 1970, pp. 482-493 passim.

(23) Lo studio più esauriente sulla biblioteca di Mattia Corvino è quello svolto da CSABA CSAPODI, *The Corvinian Library. History and Stock*, Budapest 1973.

(24) Tale rinnovato interesse nei confronti dell'araldica ha determinato la pubblicazione in Francia, Germania, Inghilterra di nuovi studi su tale argomento e la riproposta di importanti trattati, mentre in Italia non ha avuto per il momento grande fortuna. Ci limitiamo a citare i lavori più recenti rimandando a questi per ulteriori notizie bibliografiche: A.R. WAGNER, *Aspilogia I, A catalogue of English Medieval Rolls of Arms, Henry III*, London 1967; E.F. VON BERCHEM, D.L. GALBREATH and O. HUPP, *Beiträge zur Geschichte der Heraldik*, Neustadt an der Aisch 1972; O. NEUBECKER, *Heraldry: sources, symbols and meaning*, Maidenhead 1976; M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris 1979. Si vedano inoltre i due articoli di J.B. VAIVRE, *L'Héraldique et l'histoire de l'art du Moyen-Age*, in «Gazette des Beaux-Arts», 121, marzo 1979, pp. 100-108 e nov. 1979, pp. 145-158, che sottolinea l'importanza degli studi araldici per la storia dell'arte; e l'intervento di H. ZUG TUCCI, *Un linguaggio feudale: l'araldica*, in «Storia d'Italia» Annali I, Torino 1978, pp. 811-877.

(25) H. ZUG TUCCI, 1978, *cit.*, p. 826.

(26) Ibidem, p. 825.

(27) C.F. MENESTRIER, *Le Véritable art du blason*, Lyon 1659 (Paris 1673).

(28) H. ZUG TUCCI, 1978, *cit.*, p. 871.

(29) La questione dell'origine della casata si era già presentata con Emanuele Filiberto che per primo dovette affrontare il problema di reinserire il Ducato nell'ambito dei nuovi equilibri europei. Il compito di ricostruire le vicende genealogiche dei Savoia fu affidato a E.F. PINGONE, che compilò il volume *Inclytorum Saxoniae Sabaudiaeque principum arbor gentilitia*, apparso nel 1581; cfr. G.C. SCIOLLA, *Matrici lignee per le incisioni in rilievo del volume di Emanuele Filiberto Pingone*, in *I rami dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografie*, cat. mostra, Torino 1981, pp. 53-65 e E. MONGIANO, *Una dinastia e la sua immagine: le genealogie sabaude tra il XVI e il XVIII secolo*, in ibidem, pp. 66-111.

(30) L. OTTOLENGHI, 1881.

(31) Su G. Stagnon cfr.: *I rami dell'Archivio di Corte, cit.*, p. 421, schede e bibliografia.

(32) Di V.A. CIGNA SANTI cfr. anche i volumi segnati St. P. 666-668.

(33) Su G.B. Tasnière (1675-1752) cfr. *I rami dell'Archivio di Corte*, 1981, *cit.*, p. 422, schede e bibliografia.

(34) G. ROMANO, 1982, p. 18 e sgg.

(35) ibidem, p. 27.

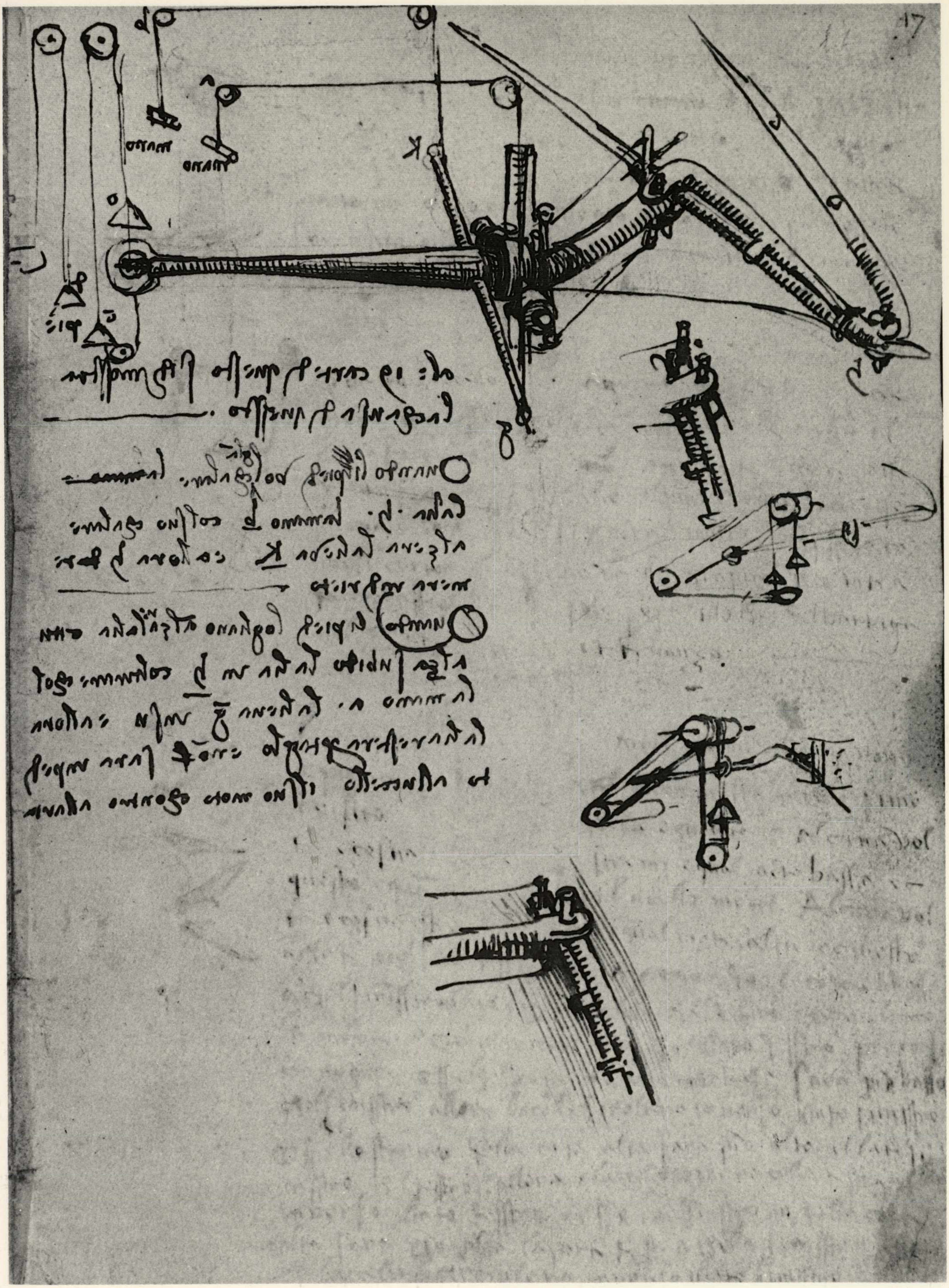
(36) F. ZUCCARI, *Passaggio per l'Italia...*, Bologna 1608; A. COPPINO, *Epistolarum Libri sex....*, Milano 1613.

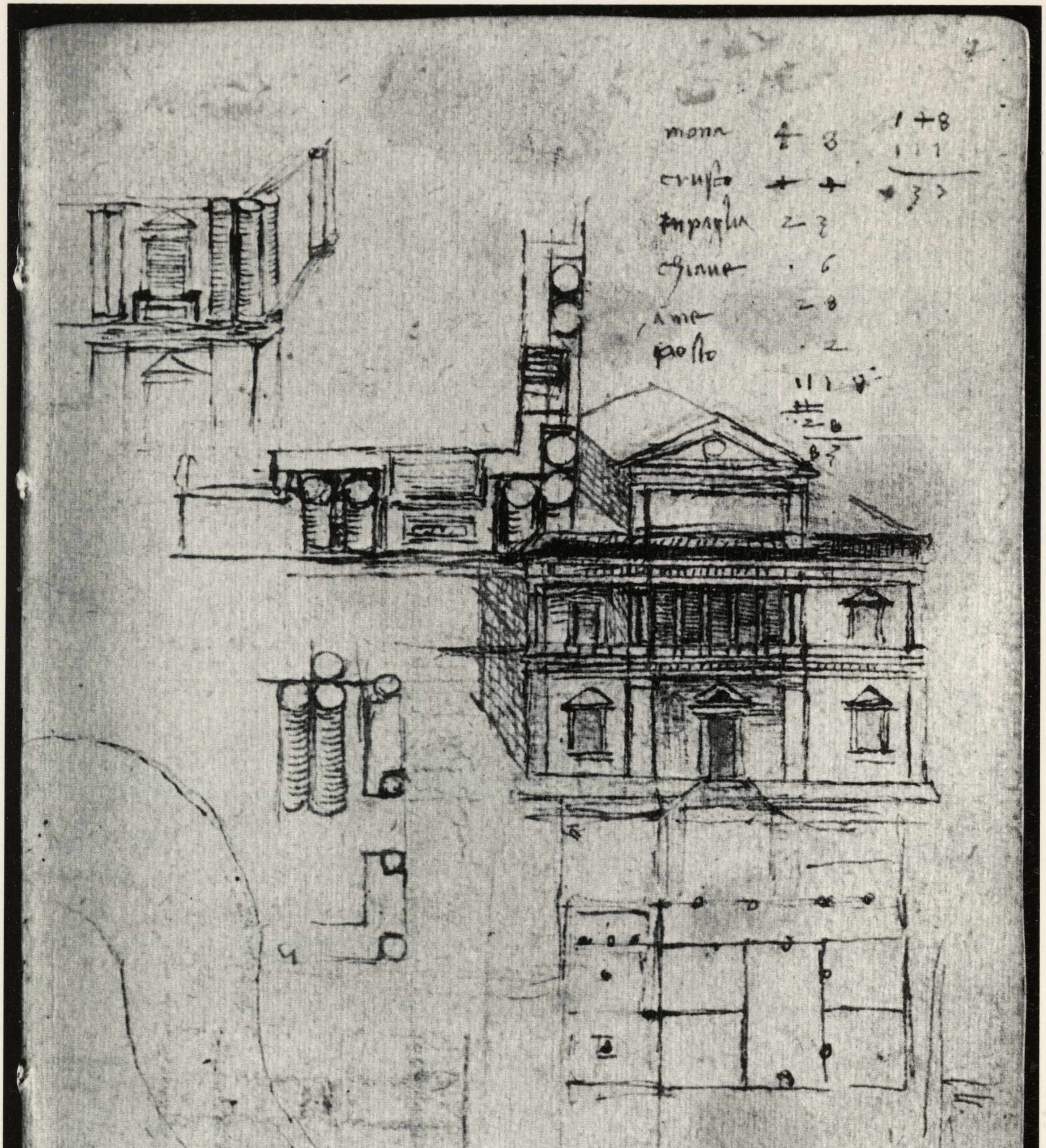
(37) AA.VV., *La Scienza a corte...*, cat. mostra, Mantova 1979, pp. 72-75.

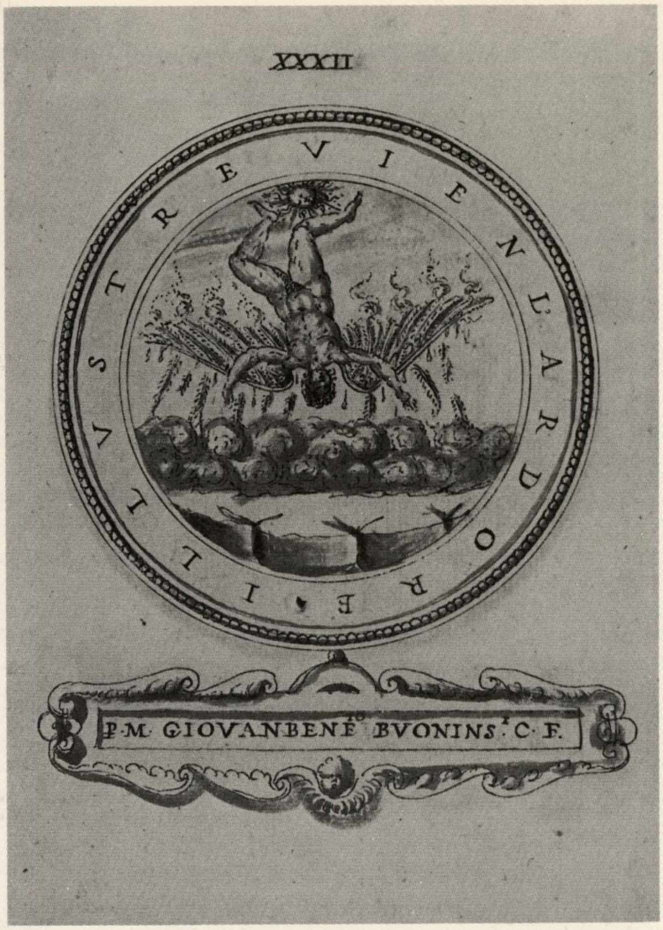
(38) *Ibidem*, p. 122 e sgg.

(39) *Ibidem*, p. 141, nota 86.

(40) P. GIACOSA, *Magistri Salernitani Nondum editi*, cat. della Esp. di Storia



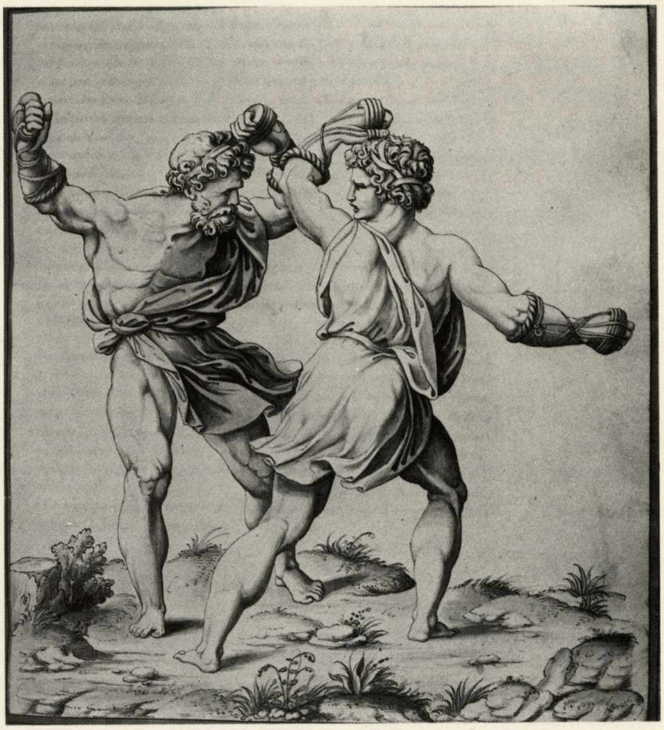


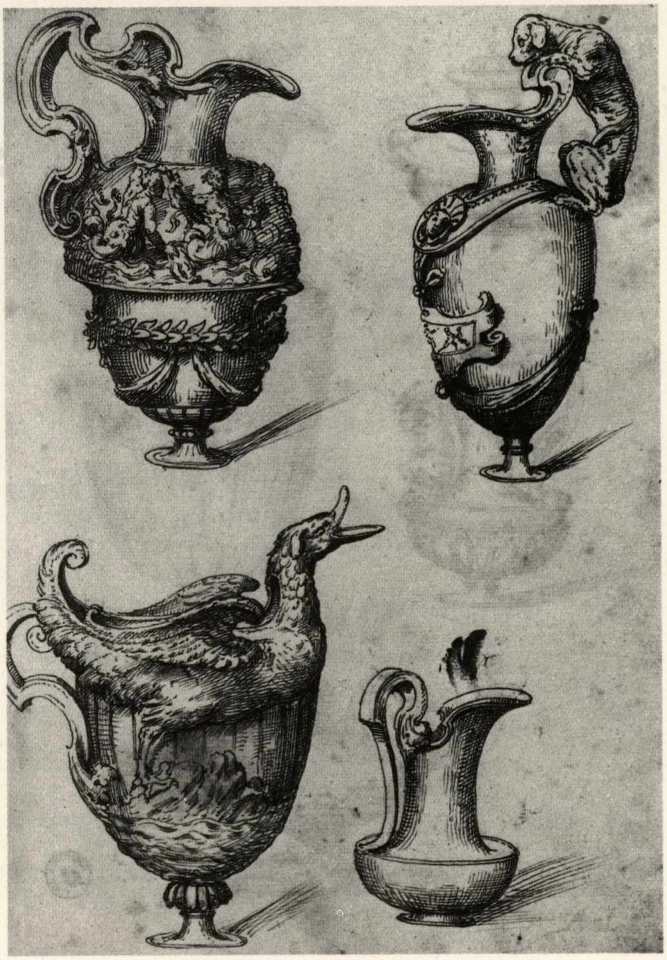


318. *Anonimo del sec. XVI: Riverci di medaglie della Ventura Befana dei Cortigiani Ferraiuoli, 1569, c. 68r, cod. cart. penna e acquerello, 225x160.*

319. *Guillaume du Choul: Des antiquités romaines..., c.35r, cod. membr., acquerello, 330x290.*

320. *Mario d'Aluigi (?): Disegni per Vasi, 2ª metà del sec. XVI, c. 23r, album cart. matita e penna, 340x240.*





della Medicina aperta in Torino nel 1898, Torino 1901, p. 5, tavv. 21, 22; L. Cogliati Arano, *Tacuinum Sanitatis*, Milano 1979, p. 29.

(41) O. Pächt, *Early italian nature studies...*, in «Journal of Warburg and Courtauld Institute», XIII, 1950, pp. 13-47 e L. Cogliati Arano, *op. cit.*, p. 5 e sgg.

(42) M. Viale Ferrero, in «Palladio», II-III, 1951, pp. 102-103; circa la bibliografia su Fabrizio Galliari si faccia riferimento alla scheda nell'appendice del 3° volume del cat. della mostra *Cultura figurativa*, 1980, *cit.*, ad vocem; si veda inoltre il recente contributo di S. Angrisani, *I Galliari primi scenografi della Scala*, cat. mostra, Teatro della Scala, Milano 1983.

(43) Su Leonardo Marini si veda la scheda e la bibliografia relativa nel III volume del cat. della mostra citata, 1980 e nel I vol. le pp. 791, 793, 795, 796.

(44) U. Bertagna, in «Cronache Economiche», n. 3-4, 1977, pp. 3-17; ved. inoltre il vol. I del cat. della mostra *Cultura figurativa*, 1980, *cit.*, pp. 801-803 (con bibl.).

(45) F. Flamini, *Leonardo di Pietro Dati*, in «Giorn. St. della Lett. Ital.», vol. XVI, 1890; R. Almagià, *Monumenta Cartografica Vaticana*, I, Città del Vaticano 1944, pp. 118-129, l'autore analizza numerosi codici de La Sfera, ma non descrive quello torinese.

(46) L. Secchi, *Navigazione e carte nautiche nei secoli XIII-XVI*, cat. mostra, Genova 1983, pp. 35-36; a tale catalogo si rimanda per le notizie di carattere generale e per la bibliografia.

(47) M. Quaini, *L'Italia dei cartografi*, in «Storia d'Italia», vol. VI Atlante, Torino 1976, p. 8.

(48) Su B. Agnese cfr. inoltre: H.R. Wagner, *The manuscript Atlases of B.A.*, in «Papers of the Bibliographical Society of America», XXV, 1931; R. Almagià, *Planisferi, carte nautiche e affini dal sec. XIV al XVII, esistenti nella Bibl. Apost. Vaticana*, Città del Vaticano 1944, pp. 64-67 con bibl.; R. Almagià, *Intorno ad alcune carte nautiche italiane conservate negli Stati Uniti*, in «Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei. Rend. Classe Scienze morali, storiche e fi-

lologiche», s. VIII, vol. VII, 1952, pp. 356-366; H. Wuttken, *Die Karten des seefahrenden Völker Südeuropas... Zur Geschichte der Erdkunde im letzten Drittel des Mittelalters*, Amsterdam 1961; pp. 63-65; F. Cagnetti, in Diz. Biogr. d. Ital., vol. I ad vocem.

(49) G. Uzielli e P. Amat di S. Filippo, *Studi biogr. e bibl. sulla storia della geografia. II. Mappamondi, carte nautiche, portolani*, Roma 1882, p. 153, n. 225.

(50) *Ibidem*, p. 275.

(51) V. Zani, *I Signori Anziani, Consoli e Gonfalonieri di giustizia della Città di Bologna*, Bologna 1670, passim; V. Zani, *Il Genio Vagante*, Parma, 1691-1693.

(52) P. Amat di S. Filippo, *Studi biogr. e bibl. ecc., I Biografia dei viaggiatori italiani*, Roma 1882, p. 378.

(53) Ved. ad esempio il ms. segnato A. 1310 in [Mazzatinti], *Inventario dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XXXVI, Firenze 1926.

(54) M. Duchet, *Le origini dell'antropologia.* I. *Viaggiatori ed esploratori del settecento*, Bari, 1976 p. XII (trad. dal francese, Parigi 1971).

(55) Su V. Donati ved. bibliogr. citata da S. Curto, *Storia del Museo Egizio di Torino*, Torino 1976, p. 44 e pp. 91-92; e il vol. I del cat. della mostra *Cultura figurativa*, 1980, *cit.*, p. 308.

(56) U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Lipsia 1907-1950, vol. XXX ad vocem.

(57) Ibidem vol. X ad vocem.

(58) Per questo fondo si veda: D'Ayala, 1854; inoltre per un inquadramento generale su questi temi cfr.: A. Maggioratti, *Breve dizionario degli architetti e ingegneri militari italiani*, Roma 1935; H. De la Croix, *Military architecture and the radial city plan in the sixteenth century in Italy*, in «Art Bullettin», XLII, 1960, pp. 263-90; e dello stesso, *The literature on fortification in renaissance Italy*, in «Tecnology and Culture», IV, 1963, pp. 30-50.

(59) I lavori più utili sono ancora quelli di C. Promis, *Gl'ingegneri militari che operarono o scrissero in Piemonte dall'anno MCCC all'anno MDCL*, in «Misc. di Storia Ital.», vol. XII, Torino 1871 e C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri e architetti del sei e settecento in Piemonte*, Torino 1963.

(60) Su B. Vittone cfr. P. Portoghesi, *B. Vittone ingegnere*, Roma 1966; *B. Vittone e la disputa fra Classicismo e Barocco nel Settecento*, Atti del Congresso, Acc. delle Scienze di Torino, 1970, ed. Torino 1972; W. Oeschlin, *Bildungsgut und Antikenrezeption in frühen Settecento in Rom...*, Zürich-Freiburg 1972 e dello stesso *Von der Treppe zum Treppenhaus. Der Aufstieg eines architektonischen Typus*, in «Daidalos» n. 9, 1983, pp. 42-52.

(61) C. Promis, *Gli ingegneri e gli scrittori militari bolognesi del XV e XVI sec.*, in «Misc. di Storia Ital.», vol. IV, Torino 1863, pp. 591-600.

(62) Tali notizie sono state fornite da P. Gasnault, Conservatore del Cabinet de Manuscript, nel 1970 (scheda dattiloscr. B.R.); vedi anche C. Promis, *Memorie storiche*, I, p. 18; M. Meiss, *French Painting*, 1968, *cit.*, pp. 74 e 383. Secondo Summer Willard che esaminò il manoscritto, si tratta di un codice proveniente dall'*atelier* del Maestro di Christine de Pizan; Ch. R. Shrader, *A Handlist of extant manuscripts containing the De Re Militari of Flavius Vegetius Renatus*, in «Scriptorium», XXXIII, n. 2, 1979; il volume è stato oggetto di studio della dott. Outi Merisalo (presso Università di Poitiers) di prossima pubblicazione.

(63) Scipione Maffei, *Verona illustrata*, vol. III, parte II, *Istoria letteraria*, Milano 1825, p. 399, XII.

(64) Vedi anche G.B. Tafuri, *Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli, 1744-1770, vol. III-IV, p. 108; N. Toppi, *Biblioteca Napoletana* ecc., Napoli 1678, p. 64 e 344.

(65) Brevi notizie biografiche sull'Arpino si possono ricavare da : A. Rossotti, *Syllabus scriptorum Pedemonti*, Mondovì 1667, p. 309; P.A. Arnaldo, *L'Anfiteatro del valore ecc.*, Torino 1674, p. 214; e p. 233; F.D. Barisano, *La piscina salutare ecc.*, Torino 1674, pp. 3-4; O. Derossi, *Scrittori Piemontesi Savoiardi Nizzardi ecc.*, Torino 1790, p. 159 e 309; G.C. Bonino, *Biografia medica piemontese*, I, Torino 1824, p. 392 e sgg.; G. Vernazza, *Notizie letterarie di Poirino* (fasc. 62-63), ms. Misc. Vern. XIII (62-63); T. Vallauri, *Delle Società Letterarie del Piemonte*, Torino 1884, p. 104; G. Casalis, *Dizionario Geografico storico statistico ecc.*, XV, Torino 1847, p. 512; B. Trompeo, *Dei Medici e degli archiatri dei Principi della R. Casa di Savoia*, Torino 1858, pp. 45-46; *Gli ex-libris di G.F. Arpino medico piemontese del secolo XVII*, Torino 1912.

(66) Si veda anche C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978 e M. Cianchi, *Le macchine di Leonardo*, Firenze s.d., pp. 45 e sgg.

(67) J. Seznec, *La survivance des Dieux Antiques*, Paris 1980 passim; J. Bury, *A source for El Greco's St. Maurice*, in «Burlington Magazine», March 1984; si veda inoltre La Croix du Maine, *La Bibliothèque du S. de la Croix Du Maine*, Paris 1584, p. 560; A. Rossotti, 1667 *cit.*, pp. 248-249; E. Mandowsky, Ch. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London 1963, p. 14 sgg.; G. Wataghin Cantino, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1984, p. 418 e n. 419.

(68) A. Chastel, *Note sur le Sphinx à la Renaissance*, in «Umanesimo e simbolismo». Atti del IV Convegno di Studi Umanistici, 1958, pp. 179-182.

(69) Su G.M. Mitelli si veda F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna. Le incisioni -I. G.M. Mitelli*, Bologna 1978 con bibliografia, e G. Mandel, *Das Tarokspiel aus Bologna*, Würzburg 1979.

(70) G. Amoretti, *Stralci tratti dalle memorie di Spirito Benedetto Nicolis di Robilant su un viaggio a Casale nel 1788*, in «Congr. di Antichità e d'Arte» Casale Monferrato 1969, ed. 1974, pp. 59-71; L. Marino, *Il viaggio in Germania del Cav. di Robilant*, in «Civiltà del Piemonte», 1975, *cit.*, pp. 183-193.

(71) Su B. Pinelli, cfr. G. D'Arrigo, *B. Pinelli*, Roma 1979; M. Fagiolo-M. Marini, *Bartolomeo Pinelli 1781-1835 e il suo tempo*, Roma 1983.

(72) L.R. Matteson, *Observations on Géricault and Pinelli*, in «Pantheon», XXXVIII, 1980, pp. 74-78.

BIBLIOGRAFIA

Nella presente bibliografia vengono indicate soltanto le opere che citano direttamente la Reale o le opere ivi conservate. Per i disegni si è riportata la bibliografia successiva al 1958 (Catalogo Bertini) e al 1974 (Catalogo Sciolla).

1. Storia della Biblioteca Reale

Gazzetta Piemontese, no. 80, 5 luglio 1831;

Biblioteca del Re, in «Dieci giorni a Torino» Almanacco storico per 1831, Torino 1831;

G. Galeani Napione, *Notizia delle antiche Biblioteche della Real Casa di Savoia*, Torino, s.d.;

G. Galeani Napione – L. Cibrario, *Dei governatori, dei maestri e delle Biblioteche de' principi di Savoia fino ad Emanuele Filiberto e d'una enciclopedia da questo principe incominciata*, Torino 1839;

L. Rovere, *Il Palazzo Reale di Torino*, Torino 1854;

F. Sclopis, *Notizie della vita e degli studi di Domenico Casimiro Promis*, Torino 1874;

M. Ricci, *Domenico Casimiro Promis, Cenni necrologici*, Firenze 1874;

C. Danna, *Commemorazione del comm. Domenico Promis*, Torino 1874;

M. Ricci, *Ritratti e profili politici e letterari con una raccolta di iscrizioni edite e inedite*, Firenze 1887;

Vincenzo Promis numismatico ricordato alla Real Accademia delle Scienze di Torino da Antonio Manno nel primo anniversario della sua morte, Torino 1890;

A. Manno, *Alcuni cataloghi di antiche librerie piemontesi*, in «Miscellanea di storia italiana», 1880, S. II, IV (XXI), pp. 359-391;

E. Ferrero, *Vincenzo Promis e i suoi studi numismatici, Parole commemorative*, in «Miscellanea di storia italiana», XXIX, 1892, pp. 199-206;

G. Rodolfo, *Manoscritti e rarità bibliografiche appartenenti alla Biblioteca dei duchi di Savoia*, Carignano 1912;

A. Segre, *Domenico Carutti di Cantogno*, in «Miscellanea di storia italiana» XVI, 1913, pp. 249-256;

A. Segre, *Il senatore barone Antonio Manno* (1834-1918), Torino 1919;

N. Brancaccio, *La Biblioteca Reale di Torino*, in «Bollettino dell'Ufficio storico», 1 maggio 1926;

C. De Antonio, *La Biblioteca del Re*, in «Rivista mensile municipale», VII, 1-2, 1928;

M. Bersano Begey, *La ricostruzione delle Biblioteche italiane dopo la guerra 1940-45*, Roma 1953, p. 32;

M. Bersano Begey, *La Biblioteca Reale di Torino dopo la guerra*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», 1954;

M. Bersano Begey, *Mostra dell'antico libro piemontese*, Torino 1961;

S. Edmunds, *The Medieval Library of Savoy*, in «Scriptorium», XXIV, 1970, pp. 318-327; XXV, 1971, pp. 253-284; XXVI, 1972, pp. 269-293;

G. Dondi, *La Biblioteca Reale*, in «Cronache Economiche», luglio 1975, pp. 3-23;

L. Selvaggi – Z. Simondi, *M.S. Provana del Sabbione primo bibliotecario della Reale*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia» XLIX, n. 3, 1981.

2. Disegni italiani

A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958;

A. Forlani, *Recensione al catalogo di A. Bertini, I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, in «Rivista d'arte», 1958;

V. Moccagatta, *I disegni di G.A. Molineri*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», 1958-59, pp. 83-93;

P. Pouncey, *A. Bertini, I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino, Roma 1958* in «The Burlington Magazine», 1959, 676/7, p. 297;

P. Parisi, *Gian Paolo Panini*, Piacenza 1961;

W. Vitzthum, *A. Bertini, I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, in «The Art Bulletin», marzo 1961, pp. 72-74;

J. Byam Shaw, *The Drawings of Domenico Tiepolo*, London 1962;

G. Briganti, *Pietro da Cortona*, Firenze 1962;

K.T. Parker – J. Byam Shaw, *Canaletto e Guardi*, Catal. della mostra, Venezia 1962;

L. Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Vicenza 1962;

J. Freedberg, *Andrea del Sarto. Catalogue raisonné*, Cambridge Massachusetts 1963, 2 voll.;

J. Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Cambridge 1964, 2 voll.;

F. Valcanover, *18e Eeuwse Venetiaanse Tekeningen. Cat. della mostra*, Gröningen – Rotterdam 1964;

A. Boidi, *Pelagio Palagi e il neogotico in Piemonte*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» XIX, 1965, pp. 49-67;

I. Fenyö, *North Italian Drawings from the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest 1965;

J.R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, New Jersey 1965;

J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, 2 voll.;

M. Bacci, *Piero di Cosimo*, Milano 1966;

E. Ruhmer, *Marco Zoppo*, Vicenza 1966;

C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeicher*, in «Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte», II, 1967-68, pp. 7 sgg.;

A.E. Popham, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Parma in the Sixteenth Century. Correggio, Anselmi, Rondani, Gatti, Gambara, Orsi, Parmigianino, Bedoli, Bertoja*, London 1967;

D. Samminiatelli, *Domenico Beccafumi*, Milano 1967;

K. Andrews, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, Cambridge 1968;

D. Mahon, *Il Guercino*, Bologna 1968;

E. Arslan, *Disegni del Mola a Stoccolma*, in «Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower», London 1969, 2 voll.;

J.A. Gere, *Taddeo Zuccari. His development studied in his drawings*, London 1969;

D. Maxwell White – A.C. Sewter, *I disegni di G.B. Piazzetta nella Biblioteca Reale di Torino*, Catalogo, Roma 1969;

R. Roli, *I disegni italiani del Seicento, Scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra*, Treviso 1969;

D. Baron Van Hadeln, *The Drawings of G.B. Tiepolo*, New York 1970, I;
H. Schwarz, *Portrait Drawings of Palma il Giovane and his Family: a Postscript*, in «Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi», Milano 1971, pp. 210 sgg.;

H. Tietze – E. Tietze Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944, nuova ed. New York 1970;

O. Ferrari – G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, 3 voll.;

A.E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven-London 1971, 3 voll.;

D. Posner, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971, 2 voll.;

W. Chandler Kirwin, *The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena*, in «Mitteilungen des Kunsthistorichen Institutes in Florenz», 1972, XVI, 2, pp. 199-220 (p. 208);

C. Monbeig Goguel, *Inventaire général des dessins italiens I. Maîtres toscans nés après 1500 morts avant 1600. Vasari et son temps*, Paris 1972;

A. Morassi, *Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia 1975;

C.E. Cohen, *I disegni di Pomponio Amalteo*, Pordenone 1975;

G. Gaeta Bertelà, in «Mostra di Federico Barocci». *Catalogo critico* a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1975;

C. Pedretti, *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua scuola alla Biblioteca Reale di Torino*, Catalogo della mostra, Torino 1975;

S. Zamboni, *Pittori italiani di Ercole d'Este. Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michele Coltellini*, Milano 1975;

J. Byam Shaw, *Drawings by old Masters at Christ Church*, Oxford 1976;

N.W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, London-Leiden, 1976;

U. Ruggeri, *I disegni del Codice Resta*, Milano 1976;

Mostra della grafica di Giovanni Migliara. Catalogo della mostra a cura di Maria Cristina Gozzoli e Marco Rosci, Alessandria 1977;

M. Muraro, *I disegni di Vittore Carpaccio*, Firenze 1977;

P.V. Begni Redona – G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara pittore*, Brescia 1978;

A. Griseri, *I grandi disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Milano 1978;

P. Bjurström, *Drawings in Swedish Public Collection, Italian Drawings, Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa, Nationalmuseum*, Stockholm 1979;

L. D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, London 1978;

A. Griseri, in «Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale». Catalogo a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino 1979;

H. Joachim, S. Folds Mc Cullagh, *Italian Drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago London 1979;

N. Ward Neilson, *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, New York-London 1979;

U. Ruggeri, *Disegni veneti della Biblioteca Ambrosiana anteriori al secolo XVIII*, Firenze 1979;

P. Ward — Jackson, *Victoria and Albert Museum Catalogues. Italian Drawings. I. 14th - 16th Centuries*, London 1979;

C. De Biaggi, *Tre disegni del Lanino già attribuiti a Gaudenzio*, in «Bollettino della Soc. Piem. d'Arch. e Belle arti», 1978-80, pp. 5-13.

G. Bora, *Cesare da Sesto*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Roma 1980, vol. 24;

L. Cogliati Arano, *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alla Galleria dell'Accademia*, Venezia 1980;

H. Macandrew, *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings*, III, Oxford 1980;

T. Pignatti, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, I, Vicenza 1980;

F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980;

C. Monbeig Goguel, *Un disegno di Alessandro Casolani per l'Oratorio di S. Caterina a Siena*, in «Prospettiva», 1981, n. 25 pp. 56-58;

R. Roli — G. Sestieri, *I disegni italiani del Settecento. Scuole piemontese, lombarda, genovese, bolognese, toscana, romana e napoletana*, Treviso 1981;

S. Ferino Pagden, *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello, Catalogo della mostra*, Firenze 1982;

Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, a cura di G. Romano, Torino 1982;

F. Herman Jacobs, *A new Drawings by Vasari for the sala dei Cento Giorni*, in «Master Drawings», 1982, 4, pp. 371-374;

S. Schaefer, *The Studiolo of Francesco I de' Medici: a Checklist of the Known Drawings*, in «Master Drawings», XX, 1982, pp. 129 sgg.;

Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda, Catalogo della mostra (schede di G. Romano), Milano 1982;

AA. VV., *G.B. Piazzetta: Disegni, Incisioni, libri, manoscritti*, Catalogo della mostra, Venezia 1983;

J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Paris 1983, 3 voll;

J.A. Gere — P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1500 to c. 1640*, London 1983, 3 voll.;

Leonardo e il Leonardismo a Napoli e a Roma, Catalogo della mostra, Firenze 1983;

C. Pedretti, *Studi per il Cenacolo dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, Milano 1983;

R. Cocke, *Veronese's Drawings. A catalogne Raisnè;* London 1984;

C.E. Cohen, *I disegni del Pordenone: fonti e sviluppo*, in «Il Pordenone». *Catalogo della mostra*, a cura di C. Furlan, Milano 1984;

D. De Grazia, *Correggio e il suo lascito. Disegni del cinquecento emiliano*, Parma 1984;

P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984;

Bernardino Lanino, Cat. della mostra a cura di P.Astrua e G. Romano, Milano 1985;

R.R. Coleman, *Notes on Some Sixteenth-Century Vercellese Drawings. Bernardino Lanino and his Workshop*, in «Master Drawings», 1985, pp. 178-185.

I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento. Catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Milano 1985;

Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti. Arte e Scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento, Bologna 1985.

3. Disegni stranieri

W. Friedländer — A. Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*, London 1939-1974, 5 voll.;

O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, London 1954-57, 5 voll.;

A. Bertini, *Disegni di scuola tedesca nella Biblioteca Reale di Torino ed una attribuzione ad Hans Baldung Grien*, in «Arte e Storia. Studi in onore di Leonello Vincenti», Torino 1965;

M. Roetlisberger, *Claude Lorrain. The Drawings*, Berkeley — Los Angeles, 1968;

G.C. Sciolla, *Disegni francesi inediti nella Biblioteca Reale di Torino*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», 1972, pp. 595-597;

Id., *Disegni rembrandtiani a Torino*, in «Critica d'arte», 126, 1972, pp. 64-76;

R. Savini, *Dürer, Disegni*, Firenze 1973;

G.C. Sciolla, *Disegni olandesi a Torino*, in «Arte Illustrata», 53, 1973, pp. 153-157;

Id., *Disegni olandesi a torino*, 54, 1973, pp. 297-302;

Id., *Disegni fiamminghi della Biblioteca Reale di Torino*, in «Commentari», 1-2, 1973, pp. 35-36;

R.A. D'Hulst, *Jordaens Drawings*, Bruxelles 1974;

G.C. Sciolla, *I disegni di maestri stranieri nella Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1974;

W.L. Strauss, *The complete Drawings of Albrecht Dürer*, New York 1974;

B. Dorival, *Philippe de Champaigne 1602-1624. La vie, l'oeuvre et le catalogue raisonné de l'oeuvre*, Paris 1976;

G.C. Sciolla, *Rembrandt Disegni*, Firenze 1976;

Id., *Catalogo dei disegni dei maestri stranieri della Biblioteca Reale di Torino. Aggiornamenti 1974-1978*, Torino 1978;

W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York 1979-84, 8 voll.;

A. Prat, *Dessins du Musée d'Alençon du XVIe siècle au XIXe siècle*, Catalogo della mostra, Alençon 1981;

B. Schnackenburg, *Adriaen van Ostade, Isack van Ostade Zeichnungen und Aquerelle*, Hamburg 1981, 2 voll.;

J. Thuillier, *Charles Mellin «très excellent peintre»*, in «Les Fondations Nationales dans la Rome pontificale», Rome Académie de France, Ecole française de Rome, 52, 1981, pp. 583-684;

T. Gerszi, *Paulus van Vianen Haudzeichnungen*, Hanau 1982;

Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo, Catalogo della mostra, Roma 1982;

P. Rosenberg, *Notes on some French seventeenth century drawings...*, in «The Burlington Magazine», 1982, pp. 698 sgg.;

G.C. Sciolla, *Disegni di Rembrandt e della sua scuola nella Biblioteca Reale di Torino*, Catalogo della mostra, Torino 1982;

G.S. Keyls, *Esaias van de Velde 1587-1630, with a Biographical Chapter by J.G.C.A. Briels*, Gröningen 1984.

4. Incisioni

Il Santuario d'Oropa, Milano 1929;

M. Bernardi, *Il Sacro Monte di Varallo*, Torino 1960;

A. Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino 1965;

A. Peyrot, *Torino nei secoli*, Torino 1965;

Giovenale Boetto: testi di N. Carboneri, A. Griseri; schede di C. Morra, Fossano 1966;

A. Cavallari — Murat, *Antologia monumentale di Chieri*, Torino 1969;

L. Mallé, *Palazzo Madama in Torino*, I. Torino 1970;

N. Carboneri, *Antologia artistica del Monregalese*, Torino 1971;

A. Cavallari — Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino 1973;

Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta, a cura di G.A. Dell'Acqua, Torino 1977;

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861, Catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, Torino 1980;

F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Napoli 1980;

Torino. Immagini e documenti dell'Archivio Storico del Comune, Torino 1980;

I Rami incisi dell'Archivio di corte: sovrani, battaglie, architettura, topografia, Torino 1981;

U. Bertagna, *Le feste in onore di Vittorio Amedeo II, re di Sicilia*, in «Cronache Economiche», 1982, 2;

Archivio Storico della Città di Torino. Immagini della Collezione Simeom, Torino 1983;

P. Portinaro, *Antiche Carte Geografiche del Piemonte*, Vercelli 1984.

5. Codici Miniati e manoscritti autografi

V.E. D'Azeglio, *Manuscript Sforza*, (1467), London 1860;

V. Promis, *Su alcuni manoscritti della Biblioteca di S.M. in Torino*, in «Curiosità e ricerche di Storia Subalpina», vol. I, Torino, 1874, pp. 769-788;

A. Manno, *Il Tesoretto di un bibliofilo piemontese. Studi Principeschi*, in «Curiosità e ricerche di Storia Subalpina», vol. II, Torino 1876, pp. 488-510; 673-693;

L. Cibrario, *Origini e progressi delle istituzioni della Monarchia di Savoia*, Firenze 1869;

E. Ferrero, *Di un codice delle lettere di Santa Caterina da Siena*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», vol. XV, 1880, pp. 873-890;

P. Vayra, *Il Museo Storico della Casa di Savoia nell'Archivio di Stato di Torino*, Torino 1880;

R. Renier, *Un codice malnoto dell'Acerba*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», I, 1883, pp. 301-305;

V. Promis, *Libro di preghiere offerto a Margherita di Francia, duchessa di Savoia, dal conte Cristoforo Duc...*, Torino 1888;

F. Mugnier, *Les Manuscrits à miniatures de la Maison de Savoie ecc.*, Moutiers, Tarentaise 1894;

P. Durrieu, *Jacques Coene, peintre de Bruges établi à Paris sous le règne de Charles VI*, in «Les Arts Anciens de Flandre», II, fasc. I, 1905, pp. 5-22;

P. Durrieu, *Le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut*, in «Revue de l'Art Ancien et Moderne», XIX, 1906, pp. 401-405; XX, 1906, pp. 21-35;

C. Cipolla, *I codici bobbiesi della Biblioteca Nazionale di Torino*, Milano 1907;

P. Toesca, *Antichi affreschi piemontesi*, in »Atti della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 1910, p. 61, n.1;

P. Fedele, *Per la storia del «De Monarchia»*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», LVI, 1910, pp. 271-272;

L. Motta Ciaccio, *Un codice miniato di scuola napoletana nella biblioteca del Re in Torino*, in «L'Arte», XIV, 1911, pp. 377-380;

G. Rodolfo, *Di manoscritti e rarità bibliografiche appartenenti alla Biblioteca dei Duchi*, Carignano 1912;

P. Toesca, *Pittura e miniatura in Lombardia*, Milano 1912;

P. Durrieu, *Les Heures du Maréchal de Boucicaut du Musée Jacquemart-André*, in «Revue de l'Art Chrètien», LXIII, 1913, pp. 73-81; e LXIV, 1914, pp. 28-35 e pp. 300-314;

F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Ludovico il Moro*, vol. 3°: *Gli Artisti*, Milano 1917;

F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei des 15 und 16 Jahrunderts*, Leipzig 1925;

F. Gennerich, *Trouverelieder und Motettenrepertoire*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», nov., 1926, pp. 67-70;

F. Gennerich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Goettingen 1927, II;

H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, in «Archiv für Musikwissenschaft», gennaio 1927, pp. 142-230;

A. Auda, *La musique et les Musiciens de l'ancien pays de Liège*, Bruxelles, Paris, Liège 1930;

V. Viale, *L'ostensione della S. Sindrone*, Torino 1931;

N. Gabrielli, *Opere di maestri fiamminghi a Chieri nel Quattrocento*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», 36, 1936, pp. 427-442;

R. Torri, *La Bibbia dell'Abate Matteo de Planisio e la miniatura napoletana del sec. XIV*, Città del Vaticano 1936;

P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951;

T. De Marinis, *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, I, Milano 1952;

A. Auda, *Les «Motets Wallons» du manuscrit de Turin: Varia 42 ecc.*, Bruxelles 1953, 2 voll.;

E. Panofsky, *Early Netherlandish painting*, Harvard 1953;

M. Salmi, *Mostra Nazionale della Miniatura*, Roma 1953;

R. Bragard, *Jacques de Liège. Jacobi Leodiensis*, Speculum Musicae, I, Roma 1955;

E. Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et de Sforza*, Paris 1955;

M. Salmi, *La miniatura italiana*, Milano 1956;

L.M.J. Delaissé, *La miniature flamande*, Brussels 1959;

C. Gardet, *Le livre d'heures du Duc Louis de Savoie*, Annecy 1959;

T. De Marinis, *Di alcuni codici calligrafici napoletani del sec. XV*, in «Italia Medievale e Umanistica», V, 1962, pp. 179-182;

AA.VV., *Scriptoria e manoscritti mediatori di civiltà dal sesto secolo alla riforma di Carlo Magno ecc.*, 18-23 Aprile 1963, Spoleto 1964;

A. Griseri, *Nell'area di Jacquerio e di Bapteur*, in «Paragone», n° 161, 1963, pp. 12-14;

Ardu (Padre Emilio), *Capitoli della Confraternita dei Disciplinati di S. Croce*, in «Boll. della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», LX, 1963, pp. 347-370;

S. Edmunds, *The missels of Felix V and early Savoyard illumination*, in «The Art Bullettin», XVLI, 1964, pp. 127-141;

E. Pellegrin, *Les manuscrits de Geoffrey Carles, président du Parlement du Dauphiné et du Sénat de Milan*, in «Studi di Bibliografia e di storia in onore di T. De Marinis», 1964, III, pp. 309-327;

E. Valentini, *Gli abati della Badia di Oulx.Monasteri in Alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare sec. X-XII.* Relazioni e comunicazioni presentate al XXXII Congresso Storico Subalpino 1964, Torino 1966;

A. Griseri, *Iaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1966;

S. Edmunds, *New light on Bapteur and P. Lamy*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», CII, 1967-68, pp. 501-554;

L. Firpo, *Francesco Filelfo*, Torino 1967;

M. Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, London 1968;

F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, 1266-1414, Roma 1969;

E. Dhanens, *Le Scriptorium des Hiéronymites à Gand*, in «Scriptorium», XXIII, 1969, pp. 361-377;

E. Warren - Hoffman, *Simon Marmion re-considerated*, in «Scriptorium», XXIII, 1969, pp. 243-271;

A. Schmitt, *Die Apocalypse des Robert von Anjou*, in «Pantheon», XXVIII, 1970, pp. 482-493;

S. Edmunds, 1970-72, *cit.*;

A. Daneu Lattanzi, *Di alcuni codici miniati attribuiti a Matteo Felice e bottega*, in «La Bibliofilia», LXXV, 1973, 1-43;

R. Amiet, *Repertorium liturgicum Augustanum*, Aosta 1974;

J. Miethke, *Ein neuer Text zur Geschichte der politischen Theorie in 14.Jahrhundert ecc.*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Biblioteken», 54, 1974, pp. 509-538;

W. Irtenkauf, *Zum Studenbuch des Herzog Amedeus VIII von Savoyen*, in «Codices manuscripti», 2, 1976, pp. 44-50;

M.L. Doglio, *Una Apologia inedita di Emanuele Tesauro. «L'Italia vindicata»*, in «Lettere italiane», XXIX, 1977, pp. 59-70;

AA.VV., *Valle di Susa. Arte e Storia dal XI al XVIII sec.*, cat. mostra, Torino 1977;

A. Bo, *Il quadro della S. Sindone della Pinacoteca Sabauda non è di Giulio Clovio, ma di Giov. Battista della Rovere Pittore Piemontese*, in «Sindon», quaderno 27, 1978, pp. 253-266;

R. Amiet, *Catalogue des livres liturgiques manuscrits et imprimés conservés dans les bibliothèques et les archives de Turin*, in «Boll. Storico-Bibliografico Subalpino», Deputazione di Storia Patria, LXXVII, 1979, pp. 577-703;

AA.VV., *Giacomo Jaquerio*, 1979, *cit*;

M.L. Doglio, *Sull'autografo di Torquato Tasso del «Giudizio Sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata»*, in «Lettere italiane», 3, 1981, pp. 389-399;

A.J. Vanderjagt, *Qui sa vertu anoblit. The concepts of noblesse and chose publique in Burgundian Political Thought*, Gröningen 1981;

M. Dykmans, *Le Missel du Cardinal Dominique de la Rovere pour la Chapelle Sixtine*, in «Scriptorium», XXXVII, 1983, pp. 205-238.

6. Araldica

V. Promis, *I tredici volumi di blasoneria di Carlo Emanuele I Duca di Savoia*, in «Curiosità e Ricerche di Storia Subalpina», IV, Torino, 1880, pp. 190-203;

M. Zucchi, *Le raccolte di stemmi inedite della Biblioteca di S.M. il Re in Torino*, in «Bollettino della Consulta Araldica», VII, 1915, pp. 3-26;

H. Zug Tucci, *Un linguaggio feudale: l'araldica*, in «Storia d'Italia», Annali I, Torino 1978, pp. 809-877.

7. Album naturalistici

P. Giacosa, *Salernitani Mondum editi*, Catalogo ragionato della esposizione di Storia della Medicina, Torino 1898, ed, 1901;

Histoire Générale de la Médecine, de la Pharmacie, de l'Art dentaire et de l'Art vétérinaire, Paris s.d. (ma 1938), II;

M. Caffaratto, *Storia, magia e virtù delle piante medicinali*, Torino 1976;

L. Cogliati Arano, *Tacuinum Sanitatis*, Milano 1979;

G. Romano, *Le origini dell'armeria sabauda e la grande galleria di Carlo Emanuele I*, in «L'Armeria Reale di Torino», a cura di F. Mazzini, Milano 1982.

8. Disegni di apparati e decorazioni di palazzi

V. Promis, *Su alcuni manoscritti della Biblioteca di S.M. in Torino*, in «Curiosità e Ricerche di Storia Subalpina», I, Torino 1874, pp. 769-788;

M. Viale Ferrero, *Disegni del Galliari per la «Vittoria d'Imenes»*, in «Boll. Soc. Piem. Archeologia e Belle Arti», IV-V, 1950-51, pp. 178-181;

M. Viale Ferrero, *Pensieri e disegni di Fabrizio Galliari in relazione al gusto neoclassico*, in «Palladio», II, III, 1951, pp. 99-108;

R. Bossaglia, *I fratelli Galliari*, Milano 1962;

M. Viale Ferrero, *La scenografia del settecento*, Torino 1963;

M. Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali*, Torino 1965;

M. Viale Ferrero, *Disegni e progetti di Leonardo Marini per decorazioni eseguite in palazzi di Casale*, in «IV Congresso di Antichità e d'Arte», Casale Monferrato, 1969, ed. Casale M. 1974, pp. 485-504;

N. Gabrielli, *Racconigi*, Torino 1972;

M.T. Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino 1976;

V. Bertagna, *Le feste a Stupinigi*, in «Cronache Economiche», n. 3-4, 1977;

M. Viale Ferrero, *Storia del Teatro Regio di Torino*, III, Torino 1980.

9. Carte nautiche, relazioni di viaggi, album di costumi

V. Zani, *Il Genio Vagante ecc.*, Parma 1691-93, voll. 4;

G. Uzielli, P. Amat di S. Filippo, *Studi biografici e bibliografici sulla storia della geografia internazionale. II. Mappamondi, carte nautiche. Portolani*, Roma 1882;

P. Revelli, *Il viaggio in Oriente di Vitaliano Donati (1759-1762)*, in «Cosmos», II, vol. XII, Roma, 1894-96, pp. 273-354;

A. Magnaghi, *L'Atlante manoscritto di Battista Agnese della Biblioteca Reale di Torino*, in «Rivista geografica italiana», XV, fasc. II, 1908, pp. 65-77; 135-148;

P. Baroncelli, *Il viaggio del Dottor Vitaliano Donati in Oriente (1759-62) in relazione alle prime origini del Museo egiziano di Torino*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», LXLVII, 1912, pp. 411-425;

A. Magnaghi, *Il Planisfero dal 1523 della Biblioteca del Re di Torino, La carta del mondo costruita dopo il viaggio di Magellano*, Firenze 1929;

Monchicourt, *Rélations inédites ecc.*, Paris 1929;

A. Corteŝao, *Portugaliae Monumenta Cartographica*, in «Archives Intern. d'Histoire des Sciences», A. 36, 1956, pp. 211-215;

R. Almagià, *I lavori cartografici di Pietro e Jacopo Russo*, in «Atti Accademia Nazionale dei Lincei», A. CCCLIV, 1957, pp. 301-319;

A. Corteŝao, e A. Texeira Da Mota, *Portugaliae Monumenta Cartographica*, vol. IV, Lisbona 1960;

H. Wuttkeh, *Die Karten des seefahrenden Völker Südeuropas... Zur Geschichte der Erdkunde im letzten Drittel des Mittelalters*, Amsterdam 1961.

10. Trattati militari

C. Promis, *Trattato di Architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini per la prima volta pubblicato*, Torino 1841;

M. D'Ayala, *Bibliografia militare italiana antica e moderna*, Torino 1854;

G.B. Toselli, *Biographie Niçoise ancienne et moderne*, Nice 1860;

C. Promis, *Gli Ingegneri militari che operarono o scrissero in Piemonte dal 1300 al 1650* in «Miscellanea di Storia Patria». t. XII, Torino 1871, pp. 411-646;

C. Promis, *Biografie di Ingegneri militari italiani dal secolo XIV alla metà del XVII*, in «Miscellanea di Storia Italiana» t. XIV, Torino 1874;

V. Promis, *Su alcuni manoscritti della biblioteca di S.M. in Torino*, in «Curiosità e Ricerche di Storia Subalpina», I, Torino, 1874, pp. 769-788;

A.E. Popham, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1950;

C. Brayda, L. Coli, C. Sesia, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963;

N. Carboneri, *Appunti sul Vittone*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», s.X., fasc. 55-60, 1963, pp. 59-74;

Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria ed arte militare*, ed. a cura di C. Maltese, Milano 1967;

M. Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, London 1968;

A. Scotti, *Ascanio Vitozzi ingegnere ducale a Torino*, Firenze 1969;

S. Boscarino, *Juvarra architetto*, Roma 1973;

J. Betts, *On the Chronology of Francesco di Giorgio's Treatise...*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXVI, n° 1, 1977 (da estratto);

F.P. Fiore, *Città e macchine nel Rinascimento*, Firenze 1978;

G. Beltrutti, *Le fortezze dei Savoia*, Cuneo 1980;

G. Scaglia, *Autour de Francesco di Giorgio Martini, ingénieur et dessinateur*, in «Revue de l'art», 47, 1980, pp. 7-25;

H.A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714*, London 1984.

11. Varia

C. Campori, *Raccolta di Cataloghi ed inventari inediti*, Modena 1870;

A. Manno, *Studi principeschi*. 1876 [pp. 507-510], *cit.*;

Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, vol. I, Firenze, Roma 1878;

A. Chicco, *Contributi alla storia dei problemi degli scacchi*, in «L'Italia scacchista», Milano 1950, p. 31 sgg.;

A. Marinoni, *I manoscritti di Leonardo da Vinci e le loro edizioni*, in «Leonardo. Saggi e ricerche», Roma 1954, pp. 229-274;

A. Bertola, *La moderna critica Graziana e l'opera di Carlo Sebastiano Berardi*, in «Studia Gratiana», vol. III, 1955;

M. Bersano Begey, 1961, *cit*;

L. Firpo, A. Bertola, C. S. Berardi. *Idea del governo ecclesiastico*, Torino 1963;

A. Corbeau, *Lea manuscrits de Leonardo de Vinci. Examen critique et historique de leurs éléments externes*, Caen 1968;

G. Dondi, *In margine al codice vinciano della Biblioteca Reale di Torino. Note storico-codicologiche*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», XLIII, n. 4, 1975, pp. 152-171;

G. Dondi, *Leonardo, il Piemonte e i piemontesi*, in «Cronache Economiche», n. 7-8, 1975, pp. 3-23;

C. Pedretti, 1975, *cit*;

A. Marinoni, *Il Codice sul volo degli uccelli nella Biblioteca Reale di Torino*, trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, Firenze 1976;

A. Griseri, 1978, *cit*;

C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978.

M. di Macco, *Dauphin in Piemonte*, in «Studi in onore di Giulio Carlo Argan», Roma 1984, 2 vol., pp. 323-332.

Indice generale

Presentazione pag. 3

Andreina Griseri: *Una Biblioteca fra storia e segno immaginario* 7

Leonardo Selvaggi: *Profilo storico della Biblioteca Reale* 17

Gianni Carlo Sciolla: *I disegni* 35

Luciano Tamburini: *Le incisioni* 125

Franca Varallo: *I manoscritti figurati* 183

Bibliografia 235

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite nello stabilimento
Amilcare Pizzi S.p.A. arti grafiche
Cinisello Balsamo (Milano)